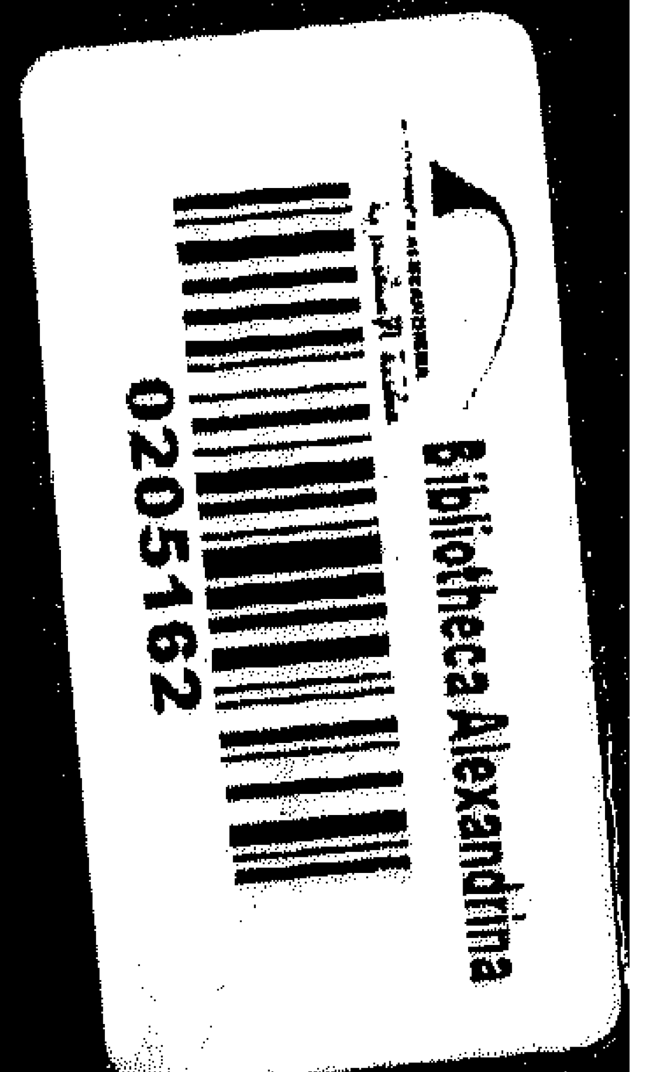
د. محمد حسن عبد الله

أساطير عابرة الحضارات

"الأسطورة والتشكيل"





دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب

أساطير عابرة الحضارات

"الأسطورة والتشكيل"

أساطير عابرة الحضارات

"الأسطورة والتشكيل"

الدكتــور
محمد حسن عبدالله

٢٠٠٠

الناشــــر
دار قبـــاء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)
عبده غريب

الكتاب : أساطير عابرة الحضارات "الأسطورة والتشكيل"

المؤلف : د. محمد حسن عبدالله

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/٥٢١٠

ترقيم الدولي : ISBN

977 - 303 - 253 - 1

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الناشـــــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)

شركة مساهمة مصرية

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون - الدور الأول - شقة ٦

☎ ٢٤٦٢٥٦٢ - فاكس/ ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيـــع : ١٠ شارع كامل صدقي الفجالة (القاهرة)

☎ ٥٩١٧٥٣٢ / ✉ ١٢٢ (الفجالة)

المطابـــع : مدينة العاشر من رمضان - المنطقة الصناعية (C1)

☎ ٠١٥/٣٦٢٧٢٧



مقدمة

١- عن الأسطورة .. وأخواتها

يبدو المصطلح "أسطورة" على درجة من الوضوح بحيث لا يكاد يحتاج إلى شرح، غير أن اختلاف التحديد وتداخل الدلالات لن يكون بعيداً إذا حاولنا أن نشرح، وربما ازداد الاختلاف كلما أمعنا فى الشرح. سيقدم لنا الشرح المعجمى العربى، والاستخدام القرآنى للكلمة، ولصيغة الجمع لها، فائدة كبيرة، تمسّ جوهر الدلالة، ولكنها لا تهتم بالجانب التكوينى أو التشكيل. فالأسطورة: ما سطر القدماء، والأساطير: الأباطيل والخرافات بوجه عام، وليس مهما الكشف عن مصادر هذه الخرافات أو الشكل الذى صيغت به. إن اللغة الإنجليزية – على سبيل المثال – تدفع إلى هذا الحقل الدلالى بعدة مصطلحات.

١- tale : حكاية ، كما تعنى : كذبة ، وشائعة!!
٢- fiction : قصة ، وخيال أو تخيل.
٣- fictitious : خيالى أو زائف.
٤- romance : قصة حب ومغامرة.
٥- legend : أسطورة.
٦- myth : أسطورة، أو خرافة

وتفريعا على المصطلح الأخير : mythical : أسطورى أو خرافى وخيالى. ولكن : mythology تعنى : مجموعة أساطير، وبخاصة: الأساطير المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة (فى عصور الوثنية) والأبطال الخرافيين عند شعب ما – كما تعنى: علم الأساطير.

٧- Fable : خرافة ذات مغزى.

هناك فروق حادة – أحيانا – ما بين كلمة وأخرى، وقد تكون سيطرة الروح الدينى حدا فاصلا بين الأسطورة وما عداها من ناحية الموضوع. لقد اهتم

"فلاديمير بروب" فى كتابه المهم: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" بعلاقة التشابه أو الاختلاف ما بين "الحكاية الخرافية" و"الأسطورة" إذ رأى أن من خواص الحكاية الخرافية أنها تقوم على خيال شعرى، وأنها تشويه للواقع [1] فكلمة "الحكاية" فى معظم اللغات مرادفة لـ "الأكذوبة" أو "الباطل"، أما الأسطورة فهى قصة مقدسة، لا يعتقد أنها صادقة فحسب، بل يعتقد أنها تعبر عن إيمان الشعب[2] **إن جوهر الأسطورة التعبير عن "المقدس"، وسيتأكد هذا بالكشف عن دوافع ابتداع الأساطير، فقد بدأت من خلال الشعائر، وهدفت إلى الإجابة على أسئلة تتعلق بنشأة العالم، وبداية الحياة البشرية على الأرض، ومصير الإنسان بعد الموت.** تماما كما تعبر "الملحمة" (epic) عن روح البطولة.

مع هذا يمكن أن يحدث تداخل بين أكثر من جنس من هذه الأجناس التى تروى كل منها حكاية، ولكنها تحكيها بطريقة خاصة، وهذه الحكاية تحمل إلى متلقيها رسالة معينة، كما أنها تنتمى إلى زمن أو عصر يختلف عن الزمن الذى أبدع الأنواع الأخرى. إن "بروب" يفرق على سبيل المثال بين الحكاية الشعبية، Folktale والحكاية الخرافية Fairytale، إن لم يكن فى "الوظيفة"، أى مورفولوجيا الحكاية، ففى الرسالة التى تحملها، ودرجة تمثلها للحياة الاجتماعية فى زمن إبداعها.

وكذلك الأمر مصطلح Legend – الذى يقترب من محتوى الأسطورة الدينى، ولكنه لا يعود بجذوره إلى عصر الأساطير، إنه أقرب إلى الحكايات الغرائبية، وما يطلق عليه المعجزات والكرامات التى تنسب إلى القديسين والأولياء.

أما الملحمة التى تصدر عن شعور بمجد البطولة وعظمة الأبطال فإنها ليست بعيدة عن العقائد الدينية، تماما كتمجيدها للوطنية وربما أكثر، بل إن

(١) بمعنى أن الأحداث فيها ليست محكومة بالواقع والممكن، وكذلك صفات الشخصيات بل الشخصيات ذاتها حين تكون غيبية كالعفاريت، والحصان المسحور.. الخ.

(٢) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية – ترجمة أبو بكر أحمد باقادر_ الناشر: النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٨٩ – ص ٣٥٧، ٣٥٨.

"الملاحم" العزبية (الشعبية) تتحول بأبطالها إلى أن يكونوا أصحاب رسالة دينيــــة، حتى سيف بن ذى يزن، وعنترة (الجاهلى) كانت لهما أهداف دينية إسلامية!!

بعد هذا الكشف العام، من الواجب أن نضـــع مـــا نســـتطيع أن نمـــيز بـــه "الأسطورة" عن غيرها من تلك "الصيغ" التى تروى حكاية أو خبرا.

(١) **الأسطورة من حيث الشكل – هى قصة قد** تكـــون شـــديدة التركـــيز وكأنـــها "موعظة" أو ممتدة كأنها حكاية، أو تاريخ، ولكنها فى كل الأحوال تصدر عـن اعتقاد دينى، يصور قصة، تخضع لقواعد الســـرد القصصـــى مـــن حبكـــة وشخصيات وحركة فى الزمن، وطابعها شعرى، والرمزية فيها واضحة.

(٢) الأسطورة ذات صيغة ضاربة فى القدم، يمكن أن تتعرض للتطور (فيضـــاف إليها أو يحذف منها) كما يمكن أن تتعدد طرائق رواياتها، ولكن هذه المستويات تجرى جميعها بقوة عصرها، وليس العصـــور التاليـــة (عصـــور التـــاريخ والحضارة). ومن شرط الأسطورة (وهو شرط للفن الشعبى عامة) أنها **إبـداع مارسته الجماعة**، وليس من وضع شخص معين، فـــهى ثمـــرة ممارســـات وتأملات وخيالات مسيطرة على جماعة بشرية محددة.

(٣) تدور موضوعات الأساطير حول الوجود الكونى والخلق الإلهى للبشر، ولـــهذا تكون **الآلهة، وأنصاف الآلهة، مصدر القرار ومحور العمل فى الأســـطورة**، فإذا ظهر فى سياق الأسطورة "بشر" فإنه سيكون مجرد أداة أو يسهم فى عمل محدود.

(٤) **الأسطورة تصور فعلا خارقا**، جوهريا بالنسبة للكون أو الإنسان، وهذا القـــدر من الجدية هو الذى جعل عصر الأساطير مقدمة ضرورية لعصر الفلســـفة ، فلم تكن الفلسفة ــ فى بداياتها ــ أكثر من قراءة رمزية للأساطير، تحـــاول أن تستخلص من مجموعها معنى للعالم، وللخلق، وللوجود البشرى، وحماية كيانه الاجتماعى.

(٥) الأسطورة حكاية مقدسة، انبثقت عن الشعائر الأولى، وقد منحها هذا سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، فى زمانها، ومن خلال المنظومة الدينية التى تنتمى إليها، وتثبت معتقدات تلك المنظومة وسطوتها على الاعتقاد والسلوك العام(٣).

لقد اهتم "فراس السواح" بمحاولة اكتشاف" علامة مميزة" لكل فن قديم يحكى قصة، بحيث لا يتداخل مع الأساطير. وكما عرفنا فإن القدسية وجدّية الموضوع هو ما يميز الأسطورة، أما الخرافة فإنها لا تجرى بين آلهة، والمخلوقات التى تقوم بها تتحرك ما بين المثول فى الطبيعة والاختفاء فيما وراءها (مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة) فليس فيها سموّ الكائن المتعالى، كما فى أبطال الأساطير. وقد تتجلى الآلهة فى الملحمة، أو الحكاية البطولية، غير أن البطولة فى الملاحم يقوم بها البشر، ولهذا فهى أقرب إلى الواقع، وهذان الأمران يضعان فارقاً واضحاً بين الأسطورة والملحمة، برغم اشتراكهما فى تصوير الخوارق، واختيار عوالم مجهولة. أما الحكاية الشعبية فإن ما يميزها عن الأسطورة، والخرافة، والملحمة، هو علاقتها بالمجتمع الذى أبدعها، فموضوعات الحكاية الشعبية تكاد تقتصر على العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة، فهى أقرب إلى مشاهدات الواقع، مثل زوجة الأب، وتنافس الإخوة، والتطلع إلى الثروة.. إلخ. وهى برغم استخدامها لعناصر التشويق لا تقصد إلى إبهار السامع بالأجواء الغريبة أو الأعمال المستحيلة، ففى مقابل القوة الخارقة للبطل الملحمى، ومقابل روح الفروسية وما فيها من نبالة وشجاعة فى الحكايات البطولية ، نجد بطل الحكاية الشعبية يستعين بالحيلة والذكاء والقدرة على التدبير، ليتفادى الإيقاع به، ويتمكن من هزيمة عدوه.. ولهذا فإن بطل الحكاية الشعبية قريب إلى واقعنا، يتحرك فى حدود المألوف من التفكير والعمل، فضلاً عن أنه يسعى إلى تحقيق أهداف قريبة.(٤)

---

(٣) فراس السواح : الأسطورة والمعنى ــ منشورات دار علاء الدين : دمشق ١٩٩٧ ــ ص١٢ــ١٤.

(٤) السابق نفسه : ص ١٥ــ ١٨.

٢– عن الأسطورة .. والإبداع

سنهتم فيما يأتى بعد بادعاء أن حضارات معينة – دون غيرها – هى الأقدر على إنتاج الأساطير. ما يعنينا فى هذه المقدمة أن أساطير القدماء التى كانت خاصة بكل أمة، أو يمكن أن تتقارضها أو تتأثر بها أمة أخرى، هى فى عصر المعرفة العالمية حيث وسائل الاتصال والنشر لا تقف أمامها حواجز، أساطير القدماء هذه أصبحت متاحة، بل مباحة لكل من يطلبها فى هذا العصر، ومع أن أية أسطورة (إذا ما وضعت تحت ضوء العقل الحديث) قادرة على أن تفجر أفكاراً ورؤى وصوراً بديعة، فإننا سنجد أن أساطير بعينها استطاعت أن تخطف أبصار الأدباء، وأن يعاد تشكيلها، وطرحها بتفسير عصرى أمام جمهور لا تعنيه الأساطير!! وهذا يعنى أن الشاعر أو الكاتب المسرحى أو الروائى قد "اقتدى" بالأصل القديم، أو اتخذه هيكلاً جاهزاً، أدخل عليه سلسلة من التغيير، ليس بقصد أن يجعله مقبولاً من ناحية التصديق بإمكان الموضوع، لدى جماعة المتلقين وحسب، وإنما ليجعله فى شكله المقترح (الجديد) قادراً على تجسيد فكر الكاتب ورؤيته ، وهذا بدوره ينتقل بالأسطورة إلى عصرنا، ويفصل ما بيننا وبين الزمان الذى أنتجها، والأفكار الرمزية التى ضمّنها فيها.

ليس فى استطاعته كتاب واحد أن يتقصّى اتجاهات المبدعين على مساحة العالم (ولو فى حدود نصف قرن أو جيل واحد) فيحصى ما أعادوا استنباته من أساطير القدماء، وحتى فى حدود "الأدب العربى" لن يخلو الأمر من احتمالات عدم الدقة. غير أننا إذا اخترنا عدداً قليلاً من الأساطير، وما يشبه الأساطير أو يقارب معناها، ورواجها، سنجد مؤشراً دالا :

هنا تحظى أسطورة "أوديب" بالمكان الأول بين كتاب المسرح فى مصر، وقد بدأ توفيق الحكيم، وهو الأكثر رعاية وعناية بالأساطير على مستوياتها ومختلف مصادرها، وهذا ما يناسب طابعه التأملى ونزعته الفكرية التى تؤثر القضايا المجردة، فكان مسرحه الذى يؤثر كثير من الدارسين تسميته "**المسرح**

الذهنى". إن توفيق الحكيم نفسه مصدر هذه التسمية التى أطلقها وصفا لعدد من مسرحياته، ذكر هذا فى تقديمه لمسرحية "بجماليون" إذ قال عبارته الشهيرة:

"إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى، مرتديه أثواب الرموز".

وكان هذا "اجتهاداً" منه فى استلهام الحداثة المسرحية(٥)، إذ تراءى له أن "المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة"، من ثم كانت مفاجأته "الفكرية" التى بدأت بمسرحية : "أهل الكهف" (١٩٣٣) ثم "شهر زاد" (١٩٣٤)، ثم ما لبث أن غادر الشرق إلى الأسطورة الغربية، فكانت "بجماليون" (١٩٤٢) ثم "الملك أوديب" (١٩٤٩) وغيرها. لم تكن "أوديب" بداية تعلق الحكيم بالرموز الأسطورية، ولم تكن آخرها، فقد كتب "إيزيس" عام (١٩٥٥). إن الطابع الجدلى الثنائى يسيطر ويوجه المعنى والسياق، ومن ثم الشكل فى هذه المسرحيات الأسطورية خاصة، فشهرزاد عن الحقيقة، وهل هى نسبية أو مطلقة، وبجماليون عن حيرة الإنسان بين الفن والواقع، وفى أوديب عن الواقع والحقيقة، وفى إيزيس الصراع الأبدى بين الخصب والجفاف.

لقد حظى "أوديب" ــ كما سبق القول ــ باهتمام خاص، بدأ فى آداب عالمية، فرنسية خاصة، وترك أصداءه فى مصر. لقد قدمت "سامية أسعد" ــ فى دراستها الضافية التى قدمت بها لترجمة مسرحية الأديب الفرنسى "جان كوكتو": "الآلة الجهنمية" ــ بتعريف دقيق لأهم الأعمال الفرنسية، فى موضوع "أوديب"

كورنى : أوديب ــ ١٦٥٩.
فولتير : أوديب ــ ١٧١٨.
اندريه جيد : أوديب ــ ١٩٣٢.

(٥) يربط الدكتور إبراهيم عبدالرحمن مسرح توفيق الحكيم الذهنى باتجاه عام ظهر فى القرن التاسع عشر فى أوروبا، بشر به ابسن، وأمعن فيه برناردشو، غير أن شخصيات الكاتبين هناك أكثر حياة وقربا من الواقع الإنسانى. الأدب المقارن – مكتبة الشباب ١٩٧٦ ص٣٢٦.

جان كوكتو : الآلة الجهنمية ــ ١٩٣٤.

وفى مصر تأتى مسرحية "على أحمد باكثير" "أوديب" تالية ، كما أن له من بعدها مسرحية "فاوست الجديد" جامعاً بين أسطورة فاوست، ومسرحية الشاعر الألمانى "جوته"، ثم تأتى أخيراً مسرحية "هاروت وماروت" التى تبدأ من إشارة قرآنية، ولكن حكايات الوعاظ وقصص الإسرائيليات تضيف إليها ما يجعل منها أسطورة قريبة إلى التشكيل المسرحى. لقد كان "على سالم" الوحيد الذى انتقل بموضوع "أوديب" من المستوى التراجيدى إلى الكوميديا، حين كتب مسرحيته السياسية: "أنت اللى قتلت الوحش" (١٩٦٧) رافضاً تأليه الزعيم واحتكار السلطة.

على المستوى الشعبى **تأخذ "ألف ليلة وليلة" مكاناً بارزاً فى استمداد التراث العربى (الذى يمكن أن يقارب المستوى الأسطورى فى بعض آلياته ومراميه). وسنجد الاهتمام "بألف ليلة" لدى الجيل الماضى من كتاب المسرح يؤثر استلهام الإطار:** الشخصيتين اللتين تصنعان ركنى فعل القص، ولا تشاركان مطلقاً فى الحدث القصصى ذاته. إن شهرزاد "راوية" ، أو صانعة السرد، ولكنها لا تشارك فى الفعل، فى حين يمثل "شهريار" المتلقى الأول، وهو سلبى التلقى غالباً، إذ نادراً ما يعلق أو يوجه الحدث.

فيما يخص "ألف ليلة" بدأ "الحكيم" هنا أيضاً[٦]، إذ كتب "شهرزاد" عام ١٩٣٤، ومن الطريف أن يُصدّر هذه المسرحية باقتباس من أناشيد إيزيس، تقول فيه: "أنا كل ما كان، كل ما يكون، كل ما سيكون، قناعى لم يكشفه بعد إنسان"، مما يشير إلى توحد سيدة الأسطورة الفرعونية، بسيّدة الليالى العربية / الفارسية. ومن بعد الحكيم تأتى مسرحية : "سر شهرزاد" لعلى أحمد باكثير (١٩٥٣) التى تتمرد على تفلسف الحكيم، ليقدم عبرها "باكثير" عملاً مسرحياً سيكولوجياً متفرداً بين

(٦) سبقت مسرحية الحكيم مسرحية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب، ومسرحية: هارون الرشيد مع أنس الجليس، لأبى خليل القبانى، وفيهما انطباع شعبى من أجواء الفرجة وكما تبدو فى "ألف ليلة".

إبداعاته. ثم تأتي مسرحية "شبهريار" التي اشترك في صنعها شاعران: عزيز أباظة وعبدالله البشير (١٩٥٥) فكانت أول التفاتة إلى الملك "الضحية" أولاً، والمتلقي لحكايات شهرزاد ثانياً، و"الحالة" المرضية التي يتحقق لها الشفاء بعد الليلة الألف، ثالثاً. ثم يكتب الشاعر محمد العفيفي مسرحية: "شهريار ملكاً" (١٩٧٠) التي يصفها بأنها "ملهاة شعرية" ، وأنها تمثل لحظة واحدة من عمر شهريار، ولهذا فمكانها الحقيقي رأس الملك، وإن كانت تجري ظاهراً في قصره. وأخيراً، يكتب الشاعر أحمد سويلم مسرحية "شهريار" (١٩٨١) مسقطاً عليها وضعاً سياسياً حاضراً، مع تحليلات نفسية وتشكيل مسرحي يجاري مستجدات فنون العرض.

أما الجيل الذي خلف الحكيم فقد أوغل في قراءة حكايات "ألف ليلة"، من ثم **تجاوز الملك والملكة، ليقتنص من داخلها حكايات يتعامل معها بحرّية أكثر، ويقتحم من خلالها موضوعات أشد تشابكاً مع قضايا الواقع المتجدّد. وكذلك يمكن تناول هذه القضية من منظور آخر، هو الحضور الحي المستمر المتجدّد للتراث العربي في وجدان الأمة وذاكرتها**، بحيث كانت الدعوة إلى استحياء فنون العروض التراثية، واستعادة الموضوعات والحكايات التراثية إلى خشبة المسرح الملاذ لدعاة تأصيل المسرح العربي، وضرورة تحريره من هيمنة أشكال العرض الأوروبية(٧). لقد تقاربت التجارب زمنيا: الفريد فرج في: مسرحية "حلاق بغداد" (١٩٦٣) ومسرحية على جناح التبريزي وتابعه قفة" ومحفوظ عبدالرحمن في: "حفلة على الخازوق" وأخيراً: سعدالله ونواس في "الملك هو الملك" (١٩٨٧م). في مسرحية "التبريزي" تطرح قضية إعادة توزيع الثروة، بحيث لا تتسع المسافة بين الأغنياء والفقراء مما يهدد السلام في المدينة، وفي مسرحية "حفلة" تطرح قضية محاربة الفساد في أجهزة الحكم، وأن أية محاولة للتجديد، اعتمادا على أشخاص من داخل هذه الأجهزة، هي محاولة محكوم عليها بالفشل، وفي الملك" نعرف أن الملك لا يحكم بشخصه، بل بأجهزته وأدواته التي تمنحه شرعية تسلطه على الناس.

---

(٧) الدكتور خالد عبدالطيف: الجهود العربية لتأصيل مسرح عربي ــ الفصل الثاني عن "البناء الفني"ــ مخطوط ــ مكتبة جامعة القاهرة - فبراير، ٢٠٠٠.

ليس الهدف أن نتعرّف على "أصل الحكاية"، فهى ليست أسطورة ولا تجرى على مطالبها، وما يجدر بنا الاهتمام به أن هذا المحور الحكائى الشعبى، كان يمدّ المسرحيين العرب الأوائل (سليم النقاش، وأبو خليل القبانى) بالكثير من الموضوعات المسرحية، التى تجاوب معها جمهور زمانهم، وحققت لهؤلاء المسرحيين إمكان المزج بين الموضوع المشوق، والغناء المطرب الذى فضله وسعى إليه مشاهد القرن الماضى (ما بين منتصف القرن التاسع عشر، ومنتصف القرن العشرين). وأن هذا المحور الحكائى الشعبى لا يزال قادراً على أن يمّد الكاتب المسرحى، (والقصصى إذا أراد) بالكثير من عناصر التشويق والإبهار، فضلاً عن عمق الرموز التى تستجيب للقراءة الحديثة المتأنية.

٣ ـ عن العنوان

"أساطير عابرة الحضارات" العنوان الذى ارتضيته لهذا الكتاب، لم أقصد به الإثارة، أو التداخل مع تعبير متداول حتى الابتذال عن الصواريخ عابرة القارات ، بل لأنه يكشف عن جوهر الرؤية الفكرية والفنية التى وجهت مادة الكتاب. لقد تجنب الوقوف (الطويل) عند الأساطير التى استهلكها الدرس الأدبى، وطمست معالمها التلخيصات السارية من كتاب إلى آخر، ولهذا اكتفينا من ذكر "أوديب" و"بجماليون"، وشهرزاد" بما ذكرنا فى هذه المقدمة. هناك أمور أخرى وقضايا جادة تزيد فى أهميتها الفكرية وتأثيرها العقلى، كما أنها فى عبورها من حضارة لأخرى تكشف عن العنصر الجوهرى الأصيل فى الأسطورة العابرة، كما تكشف عن قدرة الحضارة المسترفدة أن تشكل ما تستورده بحيث يلائم مكنونها وموروثها وواقعها الخاص أيضاً. إن "القدرة على التجاوز" هى إحدى إمكانات الأسطورة، وإن أسطورة تظل متقوقعة محبوسة فى عصرها، أو فى موقع إنتاجها، لهى أسطورة فقيرة المعنى هامشية الدلالة ناضبة الطاقة والقدرة على التشكيل والتوالد. مما يعنى **أن الأساطير التى تمّ تداولها بين الحضارات هى الأغنى والأقوى، وهى تحمل**

"جينات" فنية عالية، شديد الحياة، شديدة القدرة علـــى التكيــف مــع متغــيرات حضارية لم تتوقف، ولن تتوقف: إن المغزى أو "الرمز" هو خلاصة الأســـطورة، والرموز ضد الواقع، أو عكسه، فإذا كان "الواقع" يقف عنـــد المنظـــور المـــادى، ويمثل درجة الحضور فى لحظة إدراكه بالحواس، ومن ثم فهو مؤقت بقدر ما هـــو متغير، فإن "الجين" أو "الرمز" المخبأ فى حكاية الأسطورة هو الأبقى، والأقدر على أن يولد من جديد على يد كل مبدع يعود إلى قراءة الأسطورة بإدراكه الخاص.

إن "الولادة الجديدة" بدورها ذات مستند أسطورى، وكما يحمل هذا المصطلح معنى التجدّد، فإنه يحمل دلالة العبور، لأن التعاقب الزمانى ليس كــل مـــا تعنيـــه الولادة، إن "الحركة" تساوى الحياة وتدل عليها..

لقد ألهمت الأساطير العالمية المبدعين أعمالاً فنية ذات قيمة، مما يـــدل أن هذا الرافد من روافد الإبداع فيه قدرة الفيض والتجدد ، كما أن الأساطير فرضـــت - فى بُعدها العلمى التاريخى أساساً ومنهجاً نقدياً له مكانته بيـــن مداخـــل النقـــد الحديث. إنها القديم الحاضر أبدا، الذى لا يزال يورق أفكارا شديدة الحياة.

والله المستعان،،،

القاهرة ـــ المعادى
٨ من شوّال ١٤٢٠هـ
١٥ من يناير ٢٠٠٠م

الفصـل الأول

الأسطورة و الواقع

إننا إلى اليوم نستخدم الوصف بالأسطورة للأمر الخـارق المتجـاوز حـدّ المألوف، أكثر مما نستخدمه بقصد أن هذا الأمر وهميٌّ، وليس حقيقياً، فنقـول إن فلاناً يملك ذكاءً أسطورياً، وإن الفن المصرى القديم ينمّ على مقدرة أسطورية فـى تشكيل الحجر وتثبيت الألوان، وما إلى ذلك من عبارات لم نقصد بها أن هذا غـير حقيقى، وإنما نعنى أنه يتجاوز المألوف، ولعل هذا أن يدلّ على أن الأساطير ــ فى زمانها ــ لم تكن أوهاماً وأخيلة مستحيلة، بقدر ما كانت أعمالاً خارقة يصدقها، بل يؤمن بها أهل زمانها. وهذا الإيمان المطلق أحد شروطها الأساسية.

الأسطورة حكاية تصور حادثة لها منطقها الخاص، ومن ثم فإنها لا تجـرى على قياس العقل وأحكام المنطق، أو فى حدود الممكن، إنها خارقـة، مـع هـذا التجاوز فلها "منطقها" الخاص، الذى يستمد أطره من الإلهى والمقدس، مما يعنـى أنه متجاوز للبشرى بـالضرورة. حتـى وإن تراتبـت مراحـل الأسـطورة، أو تفصيلاتها، فى حدود الفعل البشرى ورد الفعل الإنسانى المتوقع، وكذلك تتطـابق أسماء الآلهة الأسطوريين مع صفاتهم وخصـائص قدراتـهم: **إن الإلـه فولكـان (Vulcain – البركان) إله النار والمعادن وكل المواد القابلـة للأنصـار،** "مـن **المنطقى" أن يكون شديد القبح والتشوه،** ومع هذا فإنه أشد سكان الأوليمب نشـاطا وحركة وحذقا فى الصناعة. وهذا ما يناسب فعل البراكين وأثرها فى حياة البشـر، وكذلك يتلاءم هذا الأثر والجانب الطقوسى الذى يتعلق بهذا الإله الماحق؛ فالقرابين التى تقدم إليه تدفع إلى النار حتى تلتهمها فلا يبقى منها شئ، هذا ما ترويـه عنـه قصائد الشعراء. أما صورته المنحوته على الآثار **(الإغريقية والرومانية)** فإنـها لا تكاد تختلف عن صورة "حداد" محترف فى زماننا، شريطة أن يكون عملاقا بـادى الفظاظة، فهو بلحية مهوشة وشعر مهمل، يرتدى ثوبا قصيرا إلى ما فوق ركبتـه، وعلى رأسه "طاقية" مستديرة ومدببة، بيده اليمنى مطرقة، وباليسرى كماشة!! أمـا

مقرة – الذى ارتضاه له الشعراء – فلابد أن يكون جزيرة لا تكفّ براكينها عن إرسال دوامات الدخان واللهب. هكذا تكامل فى شخص "فولكان" وهيئته، وبيئته، وطقوس عبادته، ونشاطه العملى، ما يجسّد كياناً وطبيعة تناظر مألوف ما نشاهد من الناس.

وهذا عكس ما نجد عليه إلهة أخرى مثل **ديانا** (Diane – الرومانية، وهى بذاتها أرتميس Artemis الإغريقية) إلهة جوبيتر – أبى الآلهة وحاكم الأوليمب – التى سلحها بقوس وسهام، وأقامها ملكة(إلهة) على الغابات، تمارس الصيد بين حسناوات رشيقات، هى تفوقهنّ جمالاً، فإذا هبط الليل فإنها تسطع فى سمائه قمراً (تتجسّد فى القمر) ليس له نظير، أما قرابينها فتكون من صيد الغابات، كالغزلان والكباش والوعول البيض.. إنها فخورة بجمالها، متعالية فى سمائها (وفيما بعد سنعرف كم هى قاسية منتقمة)، ولهذا **تصورها التماثيل فى كامل سحرها وخلابتها: ثوب الصيد، وشعرها معقود من الخلف، وثوبها مشمر بحزام، كنانة سهامها على كتفها، وكلب الصيد إلى جوارها، وفى يدها القوس مشدود والسهم معد للانطلاق.** أما هيئتها فإن ما تبديه من جمالها يفوق الوصف، وبخاصة وهى تنطلق بمركبتها التى تجرها غزالات أو وعول، وحولها حورياتها الحارسات المسلحات مثلها بأقواس وسهام.

ليس هدفنا أن نمضى فى تصوير آلهة الأساطير، أو بعضهم، لأن ما أردناه من هذه الإشارة: أن الأسطورة، وإن تكن تشكيلا فنيا خرافيا يتجاوز قوانين العقل وحدود الممكن الذى تشهد به الحواس، فإن مادتها، فى بعض تفاصيلها، ظلت مشدودة إلى هذه الخبرات الإنسانية المكتسبة، التى شهدت بها الحواس، واستخلص منه العقل قوانينه المنظمة. وفى أساطير أخرى سنجد "أبطالها" يتحركون – فى أعمال حاسمة مؤثرة – بقوة رد الفعل "البشرى"، وليس هذا وقفا على أبطال الأساطير من البشر (أنصاف الآلهة)، مثل "لايوس" الذى أنبأه العرافون فى معبد "دلفى" أنه سينجب من زوجته "يوكاستا" ولدا، وسيكون هذا الولد قاتله!! لقد تجنب لايوس زوجته تماما، مما أثار قلقها على حب زوجها لها، وهذا بدوره انتهى إلى

أن حملت بأوديب.. إلى آخر ما تقول الأسطورة، فهنا في حدود السلوك البشرى ــ من المتوقع أن يقاوم الأب المهدد في حياته مصدر تهديده، وأن تقلق الزوجة المحبة لانصراف زوجها عنها لسبب لا تعرفه، فتعمل على أن تسترد هذا الحب المفتقد!!. وفى أسطورة أخرى قرر "جوبيتر" أن يعاقب "بروميثيوس" (Promethee ومعناه: النار، كما سنرى) فأرسل إليه صندوقاً مليئاً بالآفات ليقضى عليه، وكانت حاملة الصندوق إليه جميلة تغرى بتقبله تسمى "باندورا" (Pandore ــ وهى كلمة مركبة معناها ــ في الإغريقية: كل الهبات، وسبب هذه التسمية أن الآلهة أهدتها أعظم الصفات من الإتقان الفنى، والقدرة على أسر القلوب بالأحاديث الخلابة.. الخ) لقد تسلمت باندورا الصندوق مقفلا بإحكام لتقدمه إلى "بروميثيوس"، مع أمر واضح بألا تفتحه. لقد فطن بروميثيوس إلى ما دبر له، فرفض أن يستقبل باندورا أو أن يستلم الصندوق. وهنا أستولى حب الاستطلاع على "باندورا" التى كانت مشغولة بزواجها، وهكذا فتح الصندوق فخرجت منه كل الشرور والآثام، وطارت منتشرة بين البشر، وحيث أسرعت إلى إغلاقه لم يكن قد بقى من شئ فيه سوى الأمل، الذى كان على وشك الإفلات أيضا!! إن صندوق الآفات، واتخاذه سبيلا لإنزال العقوبة بالمتمرد بروميثيوس، هو تخييل أسطورى، وكذلك خلق باندورا، كما أن الصراع بين هؤلاء الآلهة، ما بين كبار مهيمنين، وصغار خاضعين أو متمردين، هو تخييل أسطورى كذلك، ولكنه لا يبعد كثيرا عن القياس على دنيا الناس، حيث يهيمن الكبار (الذين لا يكونون صالحين دائما، ويخضع أو يتمرد الصغار) وكذلك لا يختلف تطلع باندورا (الإلهة) ورغبتها في معرفة سر الصندوق أو محتواه، عن تطلع النساء خاصة في هذا المجال، حتى مع صدور الأوامر بعكس هذا [1]. وقد تم العبث بالصندوق، وإغفال تحذير الأب الإله في سياق أو مناخ (الزواج) جدير بأن يستحوذ على اهتمام المرأة، ويشغلها عما سواه. وخلاصة القول هنا أن الحادثة/ الأسطورة، وإن كانت خارقة، من صنع الخيال البدائى

(١) وفى تفسير الرمز أو تأويله، بالنسبة لصندوق الآفات. قال المتفائلون إنه إذا كانت الشرور والآثام انتشرت بين البشر فإن المعادل لها هو "الأمل" ــ فهو عزاء الإنسان وبشرى خلاصه. وقال المتشائمون إن الأمل كان مع الآفات في صندوق واحد، وهذا يعنى أن الأمل في ذاته آفة!! فالصحيح أن نتخلص منه، ونضمر اليأس من الدنيا!!

الطليق المتمرد على قوانين العقل وحدود المألوف، لم تكن بعيدة تماماً (في جوهرها) عن عالم البشر وطبائعه، ولهذا نلاحظ أنه وإن تكن أكثر الأساطير يقوم بالعمل والتدبير فيها آلهة، فإن هناك **أساطير أبطالها من البشر ذوى المكانة، كما عرفنا قبل فى أسطورة "أوديب"، وكما نعرف فى ملحمة "الإلياذة" وملحمة "الأوديسيا" وما فيهما من أبطال محاربين وأحداث بطولية تتجاوز المعقول والمقبول. ولعل هذه الوشيجة الخفيّة بين الأسطورة والواقع الإنسانى هى التى جعلت تفسير الرمز فى الأسطورة بمعادل إنسانى يمكن قبوله فى عصر العقل وتطور الحضارة وتعدد مصادر المعرفة..** جعلته أمرا يتوافق والمنهج العقلى، والمنهج النفسى، بل قد يتقبله المنهج التجريبى على الرغم من أنه ليس مادة، ولا يخضع لقياسات المادة، فلو أننا قدمنا صيغة أسطورة، وحذفنا من سياقها أو ختامها بعض الأحداث أو الأعمال.. وقدمناها لعدد من القراء المعاصرين لن يكون غريبا أن "يخترع" أكثرهم ما يلائم ذلك المحذوف من السياق للأسطورة الأصل، أو يقاربه، وهذا الضرب "الاستقرائى" التجريبى سيدل على أن زمن الأسطورة الذى أنطوى منذ آلاف السنين، لا يزال حاضرا عبر الرموز، والقراءة الفنية، والحلم الإنسانى، وهذه الجوانب هى التى تقود وتشكل مادة هذا الكتاب، فى حدود ما يتسع له، والأهم أنها ــ الأسطورة ــ لا تزال ملهمة للإبداع الفنى، محركة للتجديد الفكرى.

إننا يمكن أن نردد مع : ب. كوملان (فى كتابه: الأساطير الإغريقية والرومانية)[٢] إن الأساطير ــ فى الحقيقة ــ مجموعة من الأكاذيب، ولكنها أكاذيب كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس، وكان لها فى فكر وعواطف معتنقيها ما للعقائد من قيمة.

من هنا يبدأ طرح السؤال عن الدوافع التى حملت الإنسان القديم (البدائى) أن يخترع الأساطير، وأن يحافظ عليها، ويرددها، حتى بعد أن قطع فى مضمار الحضارة والعقل مسافة غير قصيرة؟

---

(٢) وقد ترجمة أحمد رضا: الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ١٩٩٢.

لقد عاشت الشعوب القديمة عصورا متشابهة، أو متقاربة، في صناعة الأساطير من حيث تحديد أهدافها وغاياتها، حتى وإن اختلفت في تفاصيلها ومسمياتها، فهناك أساطير تفسر خلق الكون، وأخرى تصور قدم الصراع بين الخير والشر، واستمراره، وثالثة تتعقب مصير الإنسان بعد الموت، وهكذا. وكما سبق القول فإن هذه الأساطير القديمة لم تفقد أهميتها، لأن الجانب المطلق (أو الرمز) فى الأسطورة جعلها قادرة على تجاوز دلالتها المرحلية، من ثم وجد فيها العقل الحديث ــ بتأمله لها ــ رموزا نفسية وفكرية تلائم اكتشافاته الجديدة فى عالم النفس، كما فى الكون الواسع. من الصحيح أنه من بين علماء الأساطير (المثيولوجيا: Mythology) المعاصرين من ينظر إليها على أنها حكايات خرافية وهمية، ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة. ولكن هناك من نظر إليها على أنها تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح والخيال عند الإنسان، استنادا إلى ما أدته هذه الأساطير، بالفعل، فى طور تأسيسى من أطوار الوجود البشرى، من دور فى تكوين وتدريب الجانب الخيالى من المدارك الإنسانية التى كونت العقل، ومن ثم ــ فى رأى هذا الفريق – ينبغى أن ننظر إلى هذه الأساطير على أنها تأملات كونية، عميقة ومفتوحة، غير محددة بزمان إنتاجها، كما أنها غير مقيدة بالفحص العلمى والتحليلات المنطقية.. إن لها منطقها الخاص، وهو الذى يحفظ لها دلالالتها الرمزية العميقة، ويفتح الطريق لتأويلات متوسعة ومفيدة للعقل الحديث، وبهذا التوجه العلمى يتم الحفاظ على طور من أطوار الفكر الإنسانى، وهو طور مؤسس فى نمطه التصورى لأهم ما لا تزال الإنسانية تفكر فيه، بل ما تتطلع إليه، لأن الأسطورة التى كانت عقيدة إيمانية عند الإنسان البدائى (وحتى نضوج عصر الأسطورة واستهلال عصر العقل) ما لبثت أن تفتحت عن فكرة يبدأ منها العقل لينقدها ويتجاوزها صانعا مقولاته المنطقية التجريدية الخاصة، مهملا طاقتها التصويرية المفعمة بالدلالات والرموز، غير أنها ــ فى الطور الراهن ــ تسترد قيمتها التصويرية إلى جوار مغزاها الرمزى لتكشف عن جذور الإدراك الإنسانى القبلى السابق على العقل وأقيسة الفكر ــ بل ما تحت الجذور من أمشاج التصور السابحة فيما قبل زمن الوعى، وزمن العقل معا.

إن عصر الأساطير هو المقدمة التى مهدت وأسست لعصر الفلسفة[٣]، إن القول بوجود حد فاصل قاطع بين عصر وآخر لن يكون صوابا، لأن العصور تتداخل كما تتداخل موجات البحر، ومع هذا فإن فترة ما، أو مفكرا بعينه يمكن أن يضع هذه العلامة الفارقة، فإذا رددت "الموسوعة الفلسفية" التصور الأسطورى لنشأة العالم مثلا، فسنرى كيف تعيد الفلسفة إنتاج المقولة ذاتها، مكيفة بالمبدأ الفلسفى، معللة بالتصور العقلى، بديلا للخيال الأسطورى.

تقول الموسوعة الفلسفية :

"على الرغم من أن الفلاسفة قبل سقراط نبذوا الكثير من اللغة الأسطورية، إلا أنهم ظلوا متأثرين فى بعض النقاط بما ورثوه من مزاعم عصر ما قبل الفلسفة. فطاليس فى إعلانه أن جميع الأشياء صدرت عن الماء ــ على الأرجح ــ يقدم تعبيرا عقليا عن فكرة مصرية أسطورية وهى فكرة لها أيضا ما يشابهها فى بابل، مؤداها أن العالم نشأ عن "نن" (Nun) ربة المياه الأولى، على الرغم من أن هذه كانت هى نفسها انعكاسا لعودة الأرض كل عام إلى الظهور فى حالة انحسار النيل، وهو كذلك مدين بدين أهم مما ذكرناه للأساطير، وذلك فى الزعم الرئيسى القائل بأن العالم متسق الأجزاء ومعقول، وأنه ــ بوجه ما ــ وحدة، على الرغم من تنوع ظواهره. ولقد وجد هذا الزعم سبيله إلى الصياغة فى الاتجاهات التناسلية التشبيهية الواردة فى الميثولوجيا التقليدية، وهكذا نجد أنه فى "مبحث آلهة الكون" عند هزيود، وهى قصيدة ربما تم نظمها فى أوائل القرن السابع قبل الميلاد، نجد أن أسرة الآلهة ترد إلى الوراء حتى بداية العالم الأولى، عندما تظهر "جيا" (Gaia) ــ وهى أمنا الأرض ــ تظهر مع أجزاء العالم السفلى المتنوعة على أنها أول كائن كونى متميز.. وفى نفس الوقت يظهر الإيروس (Eros) أو الحب الجنسى ... فتلد "جيا" إله السماء المذكر "أورانوس" (Ouranos) كمل تلد أيضا الجبال والبحار الداخلية".

(٣) يراجع فى تفصيل هذا: من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان ــ للدكتور حسام محى الدين الألوسى ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. وانظر أيضا: الموسوعة الفلسفية المختصرة بإشراف الدكتور زكى نجيب محمود ، مكتبة الأنجلو المصرية.

إن هذا النص يشير إلى أن الأساطير التى حاولت أن تفسر وتشرح كيف بدأ العالم، وكيف تمدد وتعددت مكوناته هى أسبق الأساطير وجودا، وكذلك تؤكـد أن أساطير الشرق (مصر وبابل) أسبق من أساطير الإغريق، وهذا يعنى أنه فى حال التشابه أو التطابق يكون احتمال التأثر واردا.

ونقول بالاحتمال ولا نقطع به، لأن الأساطير تنطلق من طقوس وممارسات عملية واحدة أو متقاربة فى الطور الإنسانى الواحد، فمن المتوقع أن تتقارب أو تتشابه دون أن يكون اللاحق مقلدا ومتأثرا ـ بشكل قاطع ـ بالسابق.

إن الاهتمام الأكبر يتجه عادة إلى الأساطير اليونانية (الإغريقية) والرومانية، ولكن هذا لا يعنى أن حضارات الشرق ليس لها أساطير، بل إن العكس هو الصحيح، وأساطير الشرق (الهند والصين ومصر وبابل وفينيقيا) تنطوى على قيم أخلاقية، ومبادئ اعتقادية وتوجيهات سلوكية رفيعة، وكذلك هى فى تشكلها الفنى وما تتضمن من دلالات ورموز، وعناصر المفاجأة والتشويق. ولابد أن نوجه إلى هذا الجانب قدرا من الأهمية يستحقه.

وكذلك لابد أن نوضح هنا أننا لا نهتم بالأساطير من رؤية تستند إلى مرجعيات علم الاجتماع، أو الأنثروبولوجيا، أو علم النفس، فلهذه العلوم من يفتش عن جذورها وتجلياتها فى الأساطير. إن النقد الأدبى، والأدب المقارن هو الإطار الذى نتحرك فى مساحته، وهى مساحة شاسعة، لأن أساطير العالم القديم، أو الكثير منها، خضعت لقراءات متعددة من الشعراء وكتاب المسرح ـ بصفة خاصة، فى العصر الحديث، وقد سبقت إشارة موجزة إلى هذا، وكذلك عرف النقد الأدبى "المنهج الأسطورى" الذى يدعى ـ أحيانا ـ المدخل النموذجى، أو الطوطمى، أو الشعائرى، كما سنتحرى فى مكانه من هذه الدراسة، وقد أفاد هذا الاتجاه النقدى من جهود الميثولوجيا والأنثروبولوجيا، فى تنظيم منابع الإبداع وكشف غوامضه فى الوجدان البشرى، وكذلك تأويل الأطر المرجعية، والصور الفنية، وتحولاتها فى السياق المعرفى عبر العصور الحضارية. ولقد سرت الأساطير فى صيغتها، أو

صياغاتها فى زمانها القديم عبر الحضارات فتوطنت فى أكثر من مكان، محافظة على نمطها الذى ولدت به فى موطنها الأول، أو مكتسبة تشكيلا أو أهدافا مختلفة عبر علاقة التأويل، أو خضوعا لطبائع البيئة الجديدة وموروثها الحضارى.

وفى عصرنا قد يهتم الأديب المبدع بتراثه الأسطورى الخاص فينهل منه ما يغذى به إبداعه العصرى، كما صنع توفيق الحكيم بأسطورة "إيزيس"، كما أنه قد يسترفد أسطورة من حضارة أخرى لأنها تثير، أو تثرى بعض القضايا التى تشغله، كما صنع الحكيم نفسه بأسطورة "أوديب"، وأسطورة "بجماليون" (Pygmalion)، وكما صنع أبوالقاسم الشابى بأسطورة "بروميثيوس". إن الأديب المبدع قد يعود إلى الأسطورة (الأصل) كما قد يتجه إلى "معارضة" عمل إبداعى سابق، انبثق عن تلك الأسطورة، فضلا عن أنه قد يركب عمله الإبداعى من عدة أساطير، وفى هذا كله مجال خصب للتحليل والتفسير والمقارنة.

يبقى أن نوضح أمرين :

الأول : أن بعض ما هو من الأدب الشعبى، الذى أبدعته العصور الوسطى، (ومن ثم لا ينتمى إلى فلسفة الأسطورة أو شكلها أو غاياتها) يعامل فى الدراسة الفنية ـــ من حيث استلهامه وتأويله ـــ معاملة الأساطير، وليس منها ، وهذا جلى فى موضوع "ألف ليلة وليلة"، فشهرزاد، ليست أسطورة، وحكاياتها لا تدخل الأساطير، وإنما هى حكاية مصنوعة (شعبية) ليست عقيدة وليست مقدسة، فلهذا تخضع ـــ علميا ـــ لمعايير خاصة بها، ومع هذا يظل الاستلهام الفنى غير بعيد فى دوافع التأويل واحتمالات التشكيل.

الثانى : أننا بإضافة "الأسطورة والتشكيل" عنوانا شارحا، نفرق بالضرورة بينه وبين "التشكيل بالأسطورة"، فهذا الأخير يعنى أن "الأسطورة" منهج وأسلوب فى إبداع الأديب، وأنه يفكر بالأسطورة، ويجسد رؤيته الفنية من منطلق أسطورى (أو غرائبى) وهذا يختلف كثيرا عن "الأسطورة والتشكيل"، الذى لا يتجاوز العكوف على أعمال إبداعية، انبعثت فكرتها،

أو نهض هيكلها على بعض الأساطير، أو ما يلحق بها من خرافات وحكايات شعبية.

فى دراسة أحمد أبو زيد عن : "الواقع والأسطورة فى القص الشعبى" ينبه إلى مشكلة "الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال"، وهذا الطرح يتوسع فى مفهوم "الأسطورية" إذ يدخلها فى نسيج الحكايات الأدبية الشعبية، التى تعتمد على واقع تاريخى، وخيال قصصى يمتزجان، بل يتوحدان عضويا فى التشكيل الفنى بحيث يصعب "فرز" أحدهما عن الآخر، هذا مع التسليم بأن العناصر والمكونات الواقعية و الأسطورية على السواء تسبق "السرد" بالضرورة، وإن كانت لا تكتسب فاعليتها كعناصر مكونة إلا عن طريق إعادة صياغتها أثناء عملية السرد(٤).

ويشير الباحث الفولكلورى شوقى عبدالحكيم إلى المشكلة ذاتها من منظور تطورى تاريخى (بعد المنظور الفنى الذى أبرزه الدكتور أحمد أبوزيد)، وهذا التصور لمشكلة ما هو أسطورى، وما هو غير أسطورى (واقعى أو اجتماعى أو تاريخى حسب التصنيف) مؤسس عنده على فهم خاص للأسطورة تحدده العبارة: "الأسطورة ــ كما لاحظ دارسوها المبكرون ــ **ما هى سوى: تأليه للوقائع البشرية**".

فى هذا التعريف المقتبس يبدو الفعل / الحدث/ الوقائع ــ بشرية تماما، ومن ثم يكون إسباغ القدسية عليه، أو المبالغة فيه، أو إعادة تشكيله وإضافة أسباب ونتائج لم تكن له على مستوى (الوقائع الفعلية) مرحلة تالية فى حركة الزمن، تولتها الجماعة ذاتها بقصد تمجيد ذاتها بتمجيد أوائلها وتاريخها، وهذا أمر معهود مشهود فى علاقة الإنسان بأسلافه وتعظيمه لذكراهم، إذ يتحول "البعد الزمنى" إلى "بعد قيمى" وتكتسب أفعال الماضى تعظيما لم يكن لها، ولم يكن فيها حين كانت حاضرة ماثلة.

---

(٤) الدكتور أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة فى القص الشعبى ــ مجلة "عالم الفكر" المجلد السابع ــ العدد الأول ــ إبريل ١٩٨٦ ــ ص٥.

يتضح تفسير أو تعليل شوقى عبدالحكيم لحالات التداخل بين عناصر الأسطورة بغيرها فى قوله : إن معظم الفولكلوريين دائمو التشكك من مدى التداخلات والمزاوجات بين كلٍّ من الأسطورة والحكاية الشعبية، خاصة تلك الحكايات الطقوسية للمقدسين والمباركين، وأولياء الله، وما أكثرهم فى تراثنا، بدءا بالحكيم لقمان، والأقطاب الأربعة، ومنهم الخضر وأبو العباس. كما أن بعض الحكايات الشعبية ما تزال تحمل سماتها الرئيسية، كبقايا أو أشلاء أساطير، فالكثير من الأساطير اجتذبت وانتفعت بموتيفات(٥) وتضمينات الحكايات الشعبية البسيطة أو الساذجة، ولذا رفعتها إلى عوالمها الفوقية، فعندما أصبح الشطار والمكارون بشريين، بدلا من كونهم فى السابق مقدسين، وعندما أصبح البطل إنسانا بشريا، بدلا من كونه إلها، أصبحت الأسطورة حكاية وأحدوثة، وخارقة أكثر بساطة(٦).

هذه قضية مهمة لدارس الأدب، وللمقارن، مثلما هى مهمة للباحث الفولكلورى، والميثولوجى على السواء. لأنهم جميعا معنيون بالتحولات التى تمس "البنية"، (وهى هنا نص الأسطورة فى شكلها ولغتها الأقدم) وإن كان كل من هؤلاء الثلاثة يستخرج من مراقبة التحولات المستمرة شيئا مختلفا. والذى ننبه إليه أن "الدراسة المقارنة"، وهى تتعقب تحولات الأسطورة لن تكون فى غنى عن جهود وإضاءات علماء الفولكلور، وعلماء الأساطير، وهذا الرصيد الفنى الزمنى يعطى وعيا بطبيعة الفنون وإمكاناتها (وليس طبيعة الشعوب وحسب)، ولم يتمرد على هذا المطلب غير الشكليين، والمبالغين فى شكليتهم، الذين ينظرون إلى "النص" على أنه "لا تاريخى" ويستبعدون العنصر الزمنى تماما فى تحليلهم الشكلى للنص، بما فيه

(٥) Motif تعنى أقل أجزاء الحكاية، عنصرا يمكن استخلاصه وعزله. وأية أسطورة، أو حكاية، أو قصة، هى فى النهاية ــ مركبة من سلسلة متعاقبة مترابطة من الموتيفات أو عناصر التكوين، يعرف "بروب" الموتيف بأنه: أبسط وحدة قصصية لا يمكن تجزئتها (أب لثلاثة أطفال: موتيف ــ بنت الزوج تترك المنزل: موتيف ــ البطل يقاتل : موتيف.. وهكذا. أنظر: فورمولوجيا الحكاية الخرافية : ص٦٦.

(٦) شوقى عبدالحكيم : موسوعة الفولكلور والأساطير العربية ــ مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٩٥ ــ ص٤٩.

الزمن داخل النص ذاته، فالاحتكام "للعلامة" و"الوظيفة" لا يعطـــى أهميـــة تذكـــر لعنصر الزمن فى بنية النص، أو خارج هذه البنية.

وهنا من المهم أن نشير إلى نموذج يوضح ما سبق طرحه فى هذا الفصـــل، وهذا النموذج **حكاية فولكلورية، فرعونية، ترجمت عن الهيروغليفية:**

"كان يوجد ملك لا يولد له أبناء، فتمنـــى مـــن الآلهـــة أن ترزقـــه طفـــلا، واستجابت الآلهة أن تهبه طفلا. لكن ما أن استوفت زوجة الملك أيام حملها، وفـــى ليلة الولادة، جاءت الهاتورات Hothors وتنبأت له:

"سيموت ابن الملك إما بسبب التمساح، أو الحية، أو الكلب" ومـــا أن أخـــبر الشعب مليكه بالنبوءة، حتى بنى له قصرا معزولا تحـــت الأرض، وحـــواه بمـــا يحتاجه، على أن لا يبرح الطفل بوابات القصر أبدا.

وذات يوم صعد الولد إلى سطح قصره، فرأى كلبا يسير خلف رجل، فســـأل معلمه : ما هذا؟

أجابه المعلم : هذا كلب.

قال ابن الملك : أريد كلبا مثله.

فأحضروا له كلبا، وكتب الابن إلى أبيه رسالة أخبره فيها أنه يريد الخـــروج من قصره والتجول فى الأرض مع كلبه الوفى، ولتفعل الآلهة ما تريد.

وترك قصره بصبحة كلبه، وسافر إلى بلاد ملك بدلام، الذى لم يكن له سوى أبنة وحيدة، بنى لها قصرا شاهقا، به شباك على ارتفاع سبعين ذراعا من الأرض.

وطلب ملك نهرينا ــ بلاد ما بين النهرين ــ أنه لن يزوج ابنتـــه إلا لمـــن يستطيع الوصول إلى شباكها العالى.

وحاول ابن الملك مع بقية الشباب المتجمهرين حول قصـــر الأمـــيرة ابنـــة الملك، الوصول إلى شباكها. وعندما سألوه من أين أتى، قال لهم: أنا ابـــن ملـــك أرض ــ بر ــ مصر، ماتت أمى، وتزوج أبى بأخرى، وعندما ولدت له طفـــلا، كرهتنى زوجة أبى وعذبتنى، فاضطررت للفرار من وجهها.

وعندما استمعوا لحكايته المحزنة، احتضنوه وقبلوه. وحاول الولد معهم أياما الوصول إلى شباك الأميرة، إلى أن نجح في الوصول إليها وتقبيلها.

وعندما ذهب الشبان، فأخبروا الملك، اغتاظ قائلا: "هل حقا سأعطى ابنتى الوحيدة زوجة، للاجئ مصرى؟".

وحين حاول الملك استدعاء الولد، لم تدعه الأميرة يذهب، وهددت بأنها لن تأكل أو تشرب إلى أن تموت، لو أنهم أخذوا حبيبها بالقوة.

وحين أخبروا الملك بكلام الأميرة، وأصر الملك فى طلبه، هددت الأميرة بأنها ستموت قبل غروب الشمس.

لكنهم أخذوا ابن الملك بالقوة إلى ملك نهرينا، الذى سأله وعلم منه أنه ابن سيد مصر، فوافق الملك وزوجه ابنته.

وذات يوم أخبر ابن الملك زوجته قائلا: "اعلمى يا حبيبتى أننى مقضى على بالموت بثلاثة أقدار: "التمساح أو الحية أو الكلب".

فأمرت الأميرة بقتل الكلاب، واصطياد جميع تماسيح البحيرة.

وذات ليلة، نام ابن الملك، وجاءت له زوجته الأميرة بإناء اللبن ووضعته إلى جواره، ونامت إلى جانبه، فجاءت الحية من جحرها لتعض ابن الملك، لكن الخدم أسرعوا فقدموا إناء اللبن إلى الحية فشربته عائدة إلى جحرها.

إلى أن كان يوم، نزل فيه الأمير الزوج ليستحم فى النهر، فجاءه التمساح قائلا: "أنا قدرك. أتبعك أينما سرت" وابتلعه التمساح"

بصدد هذه الحكاية الشعبية نسجل عدة نقاط مهمة:

١- يشير شوقى عبدالحكيم إلى أن هذه الحكاية تعود فى صيغتها الهيروغليفية إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة الفرعونية، وإلى أن حكايات السحر والخوارق، والحكايات القدرية (مثل هذه الحكاية التى عنونها : الأمير القدرى) بدأت تكثر قبل ذلك، كان هذا من علامات غياب وتدهور الشخصية المصرية فى تلك الحقبة. والحكاية تجمع بين هاجس الهجرة من الوطن، والموت غريبا، وانتصار القدر.

ويذكر الباحث أيضا أن هذه الحكاية لا تزال مروية فى أقاليم الفيوم والمنيا، وما حولهما، بكاملها، أو بتضمين مقاطع منها فى حكايات أخرى.

٢- ويشير شوقى عبدالحكيم إلى تنقل هذه الحكاية عبر الحضارات واللغات، مع إجراء تعديلات قليلة فى أسماء الأشخاص، أو المكان، أو الصفات، وذلك لخدمة الهدف منها، فدخلت البوذية، ومن الهند هاجرت إلى شعوب هندو أوروبية، فصاحبت الإسكندر، والخضر، وذى القرنين، ولقمان الحكيم، وملاعيب أحبقار السنسكريتية، وفى المسيحية تبدت فى قصة: "الملاك والمسيحى القديم" المعروفة للآن فى تراثنا الشعبى القبطى(٧).

٣- ومن اليسير فى قراءة هذه الحكاية أن نحدد ما هو أسطورى: كالنبوءة، والقدرية (التى تتأكد فى أساطير سابقة على الأديان السماوية) والرقم (٧) وما هو شعبى كالسباق للفوز بالجميلة، والقصر المنيع، وتغيير الشخصية لتجنب الخطر، ولسنا هنا بسبيل تطبيق "الوظائف" التى أشار إليها "بروب"، لأننا سقنا هذا الفصل لتبيان مقولة أساسية، وهى : أن الأسطورة مهما توغلت فى المجهول، ومهما اخترعت ولجت بعيدا عن المعقول، فإن العقل لا يعجز عن أحتواء قطع منها، وإعادة تكييفها ، وتفسيرها، واستخلاص معناها المجرد الذى سيبدو موافقا ــ بدرجة ما ــ للعقل. كما أن هذه الأسطورة ذاتها تتضمن قدرا من "المعقول" والمختزن فى الذاكرة الجمعية، وهذا القدر هو الذى يفتح طريقا

(٧) انظر نص الحكاية والتعقيب عليها فى : تراث شعبى: جـ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب (مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية) ص١٣٦، ١٣٧ - وقد أشار محمود على مكى إلى القصة الصوفية "برلعام ويواصف"، وهى وعظية تشيد بالدين الصحيح وقدرته على اكتساب أنصاره من الغارقين فى الترف. وهكذا تم تحوير الأسماء والظروف بما يناسب أن يكون هذا الدين الصحيح هو البوذية، أو اليهودية، أو المسيحية، أو الإسلام، إذ يروى كل فريق الحكاية بما يساند دعوته. ويرى الدكتور مكى أن أصل القصة هندى، انتقل إلى العرب عن طريق ترجمة فارسية، أو إغريقية، ثم وجدت طريقها إلى اللغة اللاتينية، فانتشرت عن طريقها فى كل أنحاء أوروبا، ولغاتها، كما ترجمت إلى العبرية، فى الأندلس، تحت عنوان: "ابن الملك والدرويش" انظر الموضوع بتفاصيله فى : أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ١٩٧٠ــ ص: ٧٩ ــ ٨١.

للفهم، كما فتح لها ــ فى عصر الأساطير ــ طريقا للقبول، وليؤكد فى النهاية أن "الأسطورة" صناعة بشرية، ومطلب إنسانى، لإرضاء نوازع وتطلعات، وطمأنة مخاوف، وإجابة سؤالات كانت، ولا تزال مطروحة.

٤- إن جانب "الموعظة" فى الحكاية ليس فقط فى غلبة "القدر" وأنه لابد أن يتحقق مهما حاول الإنسان تجنبه، وقضية "القدر" مثبوتة فى النصوص القديمة فى مختلف الحضارات . ولكن ما يستحق أن نفكر فيه التدرج الذى لجأت إليه هذه الحكاية لتؤكد أن القدر غالب ولا سبيل إلى تعطيله. لقد قالت النبوءة إن الأمير الفتى سيموت بسبب كلب أو أفعى أو تمساح. وكما ندرك بخبرتنا العادية فإن هذه الثلاثة ليست على درجة واحدة فى إمكان حراسة النفس من خطرها: الكلاب منتشرة جدا فى كل مكان، فالاحتراس منها صعب بل غير ممكن، والأفاعى خفية جدا ولا سبيل إلى تجنب وثبتها المفاجئة، وهى تختبئ فى أى موقع . أما التماسيح فإنها لا تعيش إلا فى النهر أو قريبا منه، ولهذا فإن تجنب شرها هو الأمر الممكن، بقرار واضح هو عدم الذهاب إلى النهر!! مع هذا.. كان السبب البعيد، السبب الذى من اليسير تجنب شره.. هو الذى حدث، بفعل النسيان، أو الإهمال.. المهم أن القدر تحدى الإنسان وانتصر عليه. وهذه النتيجة سائدة فى الأساطير، قبل أن تسود فى الحكايات، إلى أن أكدتها التعاليم الدينية وأوجبها الإيمان الدينى فيما بعد.

٥ــ فى الحكاية جوانب جمالية: لقد بنى الوالد الملك لابنه قصرا تحت الأرض، فعاش فى أمان، ثم تبدد الأمان حين صعد إلى الرؤية وشاهد الكلب. لهذا أساس فى نظرية الخلق ، تقول أساطير إن الإنسان كان يعيش قبلا تحت الأرض، ثم رأت الآلهة أن تظهره ليعبدها ويعرف جلالها، وتقول أساطير أخرى إن الإنسان خلق من طين (وهذا غير الحياة تحت الأرض) وفى كل الأديان أن الإنسان سوى من طين. وكذلك فى الحكاية نجد مقابلة بين قصر الفتى تحت الأرض، وقصر الفتاة، (العالى) ويأتى الخطأ من أنها أمرت بصيد الكلاب والتماسيح، وأهملت الحيات. لم تقتل الحيات الفتى، وإنما قتله تمساح لم يشمله القتل!!

الفصل الثانى

الأسطورة : التشابه والاختلاف

لقد تكوّن، وتشكّل الإدراك الإنسانى عبر آلاف لا تحصى من السنين، كان الإنسان فيها يراوغ ويصارع ويتكيف ويمدّ سيطرته كى يفوز بالحياة والأمن بين الجماعة، وفى مواجهة عناصر الطبيعة، وكائنات حيوانية أقوى، وهذه الممارسات هى التى ارتقت بعقله الفطرى، المستعد لاختزان التجارب فى مستودع خطير، نسميه "الذاكرة". إن هذه الذاكرة ــ سواء كانت فردية مما أستودع الشخص ذاته من تجارب حياته الخاصة، أو كانت ذاكرة اجتماعية مصدرها تجارب الجماعة أو العرق والسلالة، أو ذاكرة جمعية تغوص إلى عمق النوع الإنسانى فيما قبل التاريخ، بل قبل الوعى بالذات، هذه المستويات من الذاكرة هى مصدر الأساطير، وما يلحق بها من الخرافات، وكل ما يتجاوز تلك القوانين (الواهية) التى استخلصها، وجردها العقل، وأقام عليها تصوره لما كان فى الماضى (مما لم يتح له أن يشاهده عيانا) وتصوره لاحتمالات التقدم فى المستقبل، تأسيسا على تراتب مجريات الحاضر وقوانين التقدم.

إننا حين نشير إلى ضوابط العقل وقوانين المنطق لا نريد أن نجعلها حكما يهيمن ــ بغير حدود ــ على كل شئ، أو كل نشاط إنسانى، فالمعجزة التى تجرى على يدى نبى فى موقف التحدى هى عمل خارق لقوانين المنطق وضوابط العقل، وهى لا تدخل فى الأسطورة، لأنها ــ المعجزة ــ ليست من صنع الإنسان (وليست ابتداعا متخيلا) وإن جرت على يدى إنسان مخصوص فى لحظة استثنائية، وليس فى كل مراحل عمره أو فى حياته اليومية، وهذه المعجزة شوهدت من معاصريها، وتواترت بها الروايات ذات الأسانيد، وهذه فروق أساسية تنأى بالمعجزات الإلهية التى آثر الله سبحانه بها رسله (عليهم السلام) أن تعد من الأساطير، وليس يصح أن نصف ما يجاوز حدود إدراكنا على أنه أسطورة، لمجرد أننا لا نملك قوانين معرفته، إننا لا نعرف كيف تعمل المركبات الفضائية، ولكن غيرنا يعرف!!

وكذلك لا يعد من الأساطير ما يعمد إليه الشاعر من تصوير مجازى يهدف إلى التخييل بقصد التأثير على عاطفة متلقى هذا الشعر وتفكيره. فمثلا حين يقول أبو العلاء المعرى:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ ... أرض إلا من هذه الأجساد

فإننا ندرك ـ دون تفكير ـ أن هذا القول غير حقيقى، وغير علمى، حتى مع تسليمنا بأن أجساد الموتى ـ عبر أزمنة لا تحصى ـ قد تحللت وتداخلت مع تراب الأرض، ومع هذا لا يحق لنا الاعتراض على مثل هذا القول التخييلى بدعوى مجافاته للحقيقة الجيولوجية، كما أنه لا يعد من الأساطير لأنه ضرب من التصوير الفنى، لا يعود إلى أساس قديم ضارب بجذوره فيما قبل الإدراك العلمى للظواهر والعلاقات[1]، إنه من صنع الشاعر وخاص به، ومن ثم : له مقياسه الفنى الخاص.

وهكذا يمكن أن نستخلص أمرين :

أحدهما: أن للأساطير زمانها الضارب فى القدم، وهو زمن سابق على الوعى العقلى بالذات، وبالعالم، واكتشاف القوانين وبناء الحضارة. ومعنى هذا، أو من مطالبه أن الأزمنة التالية لعصور الأساطير لا يحق لها أن تبتكر أساطير تخصها[2]، لأن الأساطير كانت البديل الممكن لتفسير ظواهر وأعمال وانفعالات يعجز العقل (فى تلك الأزمنة) عن تعليلها، أما وقد نضج العقل، وسيطر المنهج التجريبى، واستقرت أسس النظر والتحليل المنطقى، فإنه لا مجال لإضافة أساطير

(١،٢) تروى دراسات ميثولوجية أن بعض قبائل أمريكا الجنوبية من الهنود الحمر، تؤمن بأن البشر كانوا يعيشون تحت الأرض، أو فى تربة الأرض ذاتها، ثم تراءى للإله أن يصعد بهم فوقها ليؤكد عزة سلطانه، وليعبدوه ويقدسوه. فهنا إيمان من نوع خاص بأن الإنسان من الأرض، وكان (فيها، وليس عليها) وأيضا فإن استمرار الاعتقاد بهذه الأسطورة (التى تتعلق بالخلق) لا يعنى أن إنتاج الأساطير لا يزال مستمرا، فهذه القبائل البدائية فى أمريكا الجنوبية أو أواسط أفريقيا، أو شرقى جنوب آسيا أو ما يعرف بنيوزيلنده (قارة استراليا) لا تزال تحمل أساطيرها لهذا العصر، ففيها بعد تاريخى وحضور عصرى.

جديدة، أما النشاط العقلى المطلوب فمجاله السعى إلى تلـــك الأســاطير القديمــة، وتأويلها، بما يكشف عن الوعى الفكرى (الغريزى) والحسّ الجمالى الكامن فيـــها، وهذا الضرب من النشاط هو أحد مجالات البحوث الاجتماعيـــة، الأنثروبولوجيــة Anthropology حيث الاهتمام بالإنسان البدائى وبدايات سعيه فى اتجـــاه الســحر والدين والشعائر والفن (الفولكلور)، فقد كانت الأساطير هى "المخزن" الذى غــذى تلك الحياة البدائية بكل ما تحتاجه لكى تغادر البشرية طور التوحش وهمجية القــوة وسطوتها، إلى طور التآلف فى مجتمع، والترابط فى علاقات، ومن ثم الخضـــوع لمبادئ تنظيمية عامة تجعل الحياة ممكنة للجميع.. للأفراد، وللجماعة. وكذلك يــهتم علم النفس (Psychology) بالأساطير، التى تمدّ الباحث بالكثير من أسرار النفــس الإنسانية، وتفسر الغامض من سلوكياتها، ولهذا لم يكن غريباً أن تخـــتزل بعــض الانحرافات النفسية فى صيغة مصطلحات هى فى أساسها مستمدة مـــن أســاطير قديمة (إغريقية غالباً) فأسطورة أوديب (Oedipe) تمّ تجريدها فى معنى تحــول ــ بجهد سيجموند فرويد (S. Frud) ــ إلى انحراف نفسى/ مرضى، أو عقدة، ترمــز لتعلق الولد الذكر بأمه تعلقاً يجاوز حد الاعتدال وكذلك تحولت علاقة أبنة أوديــب ــ أنتيجونا (Antigone) إلى علامة على الانحراف المقابل، أى تعلق الفتاة بأبيــها تعلقا زائدا، هذا على الرغم من أن أنتيجونا كانت فى الأسطورة الإغريقية مثـــالا لوفاء الأبناء للآباء، والإخلاص لمعانى الأخوة فى نفــس الوقــت. **كمــا تحولــت أسطورة نرسيس (Narcisse) أيضا إلى مصطلـــح نفســـى، نعرفـــه الآن باســـم "النرجسية" ونقصد به المبالغة متجاوزة الحد فى عناية الشخص بذاته، وانغـــلاق مداركه عن غيره بحيث لا يرى غير نفسه؛** وتروى فى هذا السبيل أسطورة هـــى بمثابة قصة، عن فتى يحمل هذا الأسم (نرسيس) فى علاقته بـــإحدى الحوريـــات وتسمى إيكو (Echo) وهذا الاسم معناه: الصدى. أما خلاصة القصة/ الأســـطورة فهى أن هذا الفتى تنبأ له العراف تيريزياس بأنه سوف يعيش طالمـــا لـــم يبصـــر صورته. أما شأن الحسناء (إيكو) ــ وهى ابنة إله الهواء وإلهـــة الأرض، فإنـــها ارتكبت خطأ عاقبتها عليه إحدى الإلهات فحكمت عليها بألا تتكلم إلا إذا سألها أحد،

وألا تجيب على الأسئلة إلا بالكلمات الأخيرة التى توجه إليها. فحين التقت بالشاب الجميل (نرسيس) وأحبته، مضت فى أعقابه زمنا طويلا دون أن تتمكن من مبادأته بالكلام، من ثم عجزت عن الكشف لمحبوبها عما فى نفسها. أما "نرسيس" الذى يتجول فى الغابات، فقد حدث أن توقف على حافة نبع فرأى فيه صورته، فأصبح مغرما بشبهه (بذاته) ولم يمل تأمل صورته فى الماء الصافى. فلما رأى "إيكو" لم يبد أى اهتمام بها، بل إنها شعرت بازدرائه لها، من ثم توارت فى أعماق الغابات، وسكنت الكهوف والصخور، فلم يبق من الحورية الجميلة سوى صوتها؛ فهى تسمع فى كل مكان، ولكنها خفية لا يراها أحد، كما أننا لا نسمع من كلماتها سوى الكلمة الأخيرة. هذه نهاية الحورية "إيكو"، التى تعنى صدى الصوت، أما نهاية "نرسيس" (عاشق ذاته) فإنه لم يبارح النبع حتى لا تغيب صورته عن عينيه، من ثم عاش بين العشب المغمور بماء ذلك النبع، وقد تحول إلى زهرة تحمل اسمه، وهى زهرة "النرجس".

أما الأمر الثانى الذى نستخلصه من القول بأن زمن الأساطير يمثل بدائية الحياة الإنسانية، **وأن بزوغ فجر العقل قد أنهى نشاط المخيلة الإنسانية فى صنع الأساطير، واكتفى بالحفاظ على ما أمكن للذاكرة الجمعية أن تحتفظ به**، وما أمكن جمعه منها عن طريق الوثائق الشعرية والنقوش والإفادة منه فى اتجاهات علمية، كما أشرنا، أو فنية إبداعية بأن تكون مثيرا فنيا أومعادلا موضوعيا، كما سنرى، هو أن هذا الطور البدائى قد مرت به جميع الحضارات، مما يترتب عليه، ويعنى أن جميع الحضارات القديمة: الصينية والهندية وحضارات الرافدين، والمصرية القديمة، والإغريقية والرومانية، وغيرها، قد عرفت الأساطير : صنعتها، وآمنت بها، وتشكلت علاقاتها ونظمها الاجتماعية وأنشطتها العملية موجهة، ومستجيبة لأساطيرها. وهنا تطل أسئلة متعددة تطلب أجوبتها، ولكننا سنلاحظ على هذه الأجوبة أنها ـ فى جملتها ـ ترجح احتمالات، دون أن تصل درجة الحسم العلمى وإقرار القول الوحيد. وهذا بالطبع ـ لا يحول دون أن نتعرف على هذه الأسئلة المهمة فى ذاتها:

١- فهل يعنى القول بأن نشاط الأسطورة يرتبط بعصر وطور معين أن لجميع الأمم أساطيرها القديمة، أم أن هذه القدرة (ابتداع الأساطير)كانت إحدى خواص حضارات وأمم بعينها؟

٢- وإذا كنا نسلم بأن قوانين التطور الاجتماعى حتمية وشاملة فهل يعنى هذا أن أساطير الأمم القديمة متشابهة، أو متطابقة، أم أن عوامل بيئية أخرى تغلبت فصبغت أساطير كل أمة بما يجعلها خاصة بتلك الأمة، مستجيبة لطابع النشاط العملى والنظام السائد لدى تلك الأمة؟

فى الإجابة على السؤال الأول : يحكم العقل (والقياس) كما يحكم استقراء الموروث من أساطير الأمم أنه من المحال أن تتوازى أو تتساوى تلك الأساطير فى غزارة المعنى ونفاذ الرمز واكتمال الشكل الفنى.. من ثم إذ قلنا إن عصر الأسطورة من حيث هى طريقة فى محاولة فهم الإنسان لذاته، وللعالم، والكون وظاهراته، وشعوره بلغز الوجود والمصير، حيث تحاول الأسطورة أن تكون تفسيرا أو تعليلا أو ضربا من الحدس بهذه الجوانب.. يؤدى إلى التسليم (نظريا) بأن لكل أمة أساطيرها إذ الأسطورة تبتدع لمطالب الوجود الإنسانى ذاته، وشعوره بالعجز عن السيطرة على واقعه، وعلى المظاهر الكونية من حوله، فإنه لا مهرب من الإقرار بالتفاوت ــ بل التفاوت الشديد ــ فى درجات العمق والاتساق (العمق الفكرى والاتساق الجمالى) ما بين أساطير أمة وغيرها من الأمم. فإذا كان التفكير بالأسطورة استعدادا فطريا مركوزا فى العقل الموروث (وليس المكتسب) كما هو الشأن فى سرد الحكايات، (على الأقل لما بين الأسطورة والحكاية من درجة تشابه) فإن مستويات الأساطير لابد تختلف كما تختلف مستويات التفكير أو قدراته، ومستويات الحكاية كذلك. إن الأساطير الإغريقية والرومانية هى الأكثر بزوغا، ولكن هل تحقق لها هذا لما أبدى نحوها من اهتمام علمى على مستويات مختلفة عبر أزمنة متطاولة؟ هناك أساطير مصرية قديمة، وعربية جاهلية، وفينيقية، وبابلية وأشورية، هذا فضلا عن أساطير الهند والصين

وما بينهما، وبعض هذه الأساطير لا يقل غنى فى المعنى وتكاملا فى التشكيل الفنى عن أساطير الإغريق والرومان، وكذلك سنجد عددا من الأساطير استطاع أن يحلق فى عبور حضارى، فيتخذ لنفسه أكثر من موقع، بالامتداد، كما فى أسطورة عشتروت وتموز، أو بالتشابه فى النمط أو الإطار، كما فى أسطورة أوديب. ولكى لا يظل القول بالتفاوت فى المستوى معلقا على احتمالات، فإنه من الأوفق القول بتعدد أنوع الأساطير، ودرجات عمقها.

لقد أطلقت أقوال (وصفت من جانبنا بأنها مغرضة، ولأهداف المنافسة العرقية، والتبريرات السياسية) تزعم أن الجنس الآرى (الهندو أوروبى) هو (دون غيره) الذى يملك استطاعة إنتاج الأساطير، لأن هذا الجنس يملك الخيال الإبداعى البنائى والفكر المتفلسف معا، فى حين يندرج الخيال العربى، والفكر العربى كذلك (أو السامى) فى مستوى الخيال التفسيرى، والفكر الشارح وليس أكثر. إن التدقيق العلمى فى التراث السامى (العربى والعبرى) وشهادة الواقع الراهن يدحضان هذا الزعم، وإذا كانت "الأساطير" هى ركيزة البحث فإن الأساطير الإسرائيلية ذات غزارة مشهودة، وقد تسللت حتى إلى العقل العربى فى مجالات بحثية هى أبعد ما تكون عن إمكان التلاؤم مع هذه الأساطير (وهنا نتذكر الإسرائيليات التى تسللت إلى بعض كتب التفسير، وإلى كتابات المؤرخين المسلمين) وسنتعرف على أساطير عربية جاهلية، تملك من أوجه التشابه مع نظائر إغريقية، كما تحمل الدلالات، وجماليات التشكيل، ما يشكك، بل يدحض الزعم السابق. لقد تعددت تقسيمات الدارسين للأسطورة، ونؤثر هذا التقسيم الذى يحمل أساسا تطوريا، إذ (يفترض) تقسيم الأسطورة لأنواع : (١) **أسطورة طقوسية**. (٢) **أسطورة تعليلية**. (٣) **أسطورة رمزية**. (٤) **أسطورة تاريخية**. وهذا التقسيم يعتمد على التدرج الزمنى، فالنوع الطقوسى يرتبط بالعبادة، وهو الأقدم، أما النوع التعليلى فإنه يقدم المعرفة والتفسير، كأن يشرح كيف بدأ خلق العالم، وما المبدأ الذى انبثق عنه، ومن أين يأتى النور والظلام.. الخ. أما الأسطورة الرمزية ـــ التى تبدو الأرقى فنيا، ففيها يسيطر الشعور باستقلال الإنسان عن سائر الكائنات، ونديته للآلهة وصراعه معها

وتحديه لها، بل قدرته على الانتصار عليها. وأخيرا تظهر الأسطورة التاريخية التى تنسب الخوارق والقدرة المتجاوزة لأفراد حقيقيين لهم وجود تاريخى، ترتقى شخصياتهم البطولية وأعمالهم الخارقة للمألوف، إلى أن تكون مزيجا من صفات الإله، وصفات الإنسان، ومن هذه الشخصيات: عنترة وسيف بن ذى يزن، ونيبال وجينكيز خان . وهناك "أشخاص" آخرون، ليس لهم وجود تاريخى حقيقى ولكنهم اكتسبوا بطولة ارتقوا بها إلى مستوى الرموز مثل أوديب، وسيزيف(٣).

أما الإجابة على السؤال الثانى فإنها لن تكون بمعزل عن الجواب السابق، إذ يعد أساسا للجواب الآتى، فقد عرفنا أن أساطير معينة تعددت بيئاتها وتشابهت مكوناتها وأهدافها، ومع هذا لابد أن نلاحظ أن لطبائع المكان انعكاسا مباشرا، وهذه الطبائع مؤثر مستمر ضاغط يشكل الرؤية ويوجه القيمة.

يمكن أن نتأمل ما يصح أن نطلق عليه "التكوين العائلى" أو العلاقات القرابية بين الآلهة عند الرومان، وعند قدماء المصريين:

إن جبل أوليمبوس أو الأوليمب (Olympe) موطن آلهة الرومان الذين ينحدرون عن أب عملاق هو "جوبيتر" الذى يتولى الحكم فى الأوليمب، ويزلزل الكون بهزة من رأسه(٤). ولكن: كيف جاء جوبيتر نفسه إلى الحياة، وكيف فاز بعرش الأوليمب؟ إنه ابن "ريا" (Rhea) أم الآلهة، رمز الأرض، أما أبوه "ساتورن" (Saturne) الذى لم يحمل أبدا لقب أبى الآلهة لقسوته؛ فقد أنجب ثلاثة آلهة: جوبيتر، ونبتون، وبلوتون. كان ساتورن يعرف أن أحد أولاده سيتولى خلعه عن عرشه، من ثم أخذ يلتهم أطفاله عند ولادتهم، ولكن الزوجة الأم استطاعت بالحيلة أن تنقذ هؤلاء الثلاثة، وقد تمكن "جوبيتر" بمساعدة أخويه من خلع أبيه عن

---

(٣)الدكتور أحمد كمال زكى:"الأساطير"المكتبة الثقافية_ الهيئة المصرية العامة للكتاب _١٩٦٧م.

(٤) الأساطير الإغريقية والرومانية. ص٢٣ يتكشف رمز أفعال "ساتورن" أنه يسمى بالإغريقية (خرونوس) أى الزمن، والمغزى المجازى أن هذا الزمن يبتلع كل ما ينتجه ولا يشبع أبدا. وقد قيده جوبيتر، بالسلاسل، أى أخضعه لدورة النجوم التى هى بمثابة الأغلال.

العرش، ثم اقتسم العالم مع هذين الأخوين، فكانت السماء لجوبيتر، والبحر لنبتون، والجحيم لبلوتون. لقد تزوج جوبيتر الإله الأب الأكبر سبع مرات ، فضلا عن علاقات غرامية سرية، تنتهى إلى فضائح يعرفها أبناؤه، كما أنجب أبناء غير شرعيين. علق إحدى زوجاته بين السماء والأرض، ووضع سندانا فوق كل قدم من قدميها. أما هذه الزوجة (وهى أخته جينون) فحياتها ــ هى أيضا ــ سلسلة من الأعمال الفظيعة، فهى ترد على خيانات زوجها بمغامرات غرامية، كما تتآمر مع أولادها على خلع جوبيتر عن عرشه، وقد تمكنت من ذلك وسلسلته، ولكنه تمكن من النجاة بدوره. فى أبناء جوبيتر (وهم آلهة كذلك) تجتمع خصال الصرامة والقسوة والميل إلى الانتقام. إن "ديانا" إلهة الصيد والغابات التى عرفناها بسحرها وجمال موكبها ــ تتلف محاصيل من يستثيرها وتدمر ماشيته وتمرضه، بل تهلك أطفاله بوسائل فظة (ترسل سهامها لتخترق أجسام الأطفال) فهى العذراء الجميلة الحقود بحق. أما "فولكان" ــ ابن جوبيتر وجينون فإن أمه حين شاهدت وجهه القبيح ألقته فى اليم حتى يبقى مختفيا ــ ولكن (البركان) يختفى إلى حين، ليرسل ــ فى إبانه ــ حممه المدمرة. لقد حقد فولكان على أمه، فأضمر ــ كما هو طبع البراكين ــ الانتقام!! لقد صنع كرسيا من ذهب له لولب سرى، أرسله إلى السماء. حين رأته جينون أعجبت به، ولكنها ما كادت تجلس عليه حتى أطبق عليها إطباق الفخ على الفريسة، فلم يمكن تخليصها إلا بحيلة من "باخوس" (Bacchus – وبالإغريقية: هو "ديونيسوس" Dionysos – إله الخمر) الذى تدخل بتقديم الخمر إلى فولكان، فلما سكر أمكن التأثير عليه وتخليص جينون (أى تخليص الأم من انتقام ولدها)!!

أما "باخوس" نفسه ، وهو أيضا أحد أبناء "جوبيتر" من أم غير "جينون" فقد سمى إلها للجنس والخمر والصخب، من ثم اتسمت أعياده فى أثينا، كما فى روما – مهرجانا للعبث والإباحية والفجور المعلن، لا تستحى فيه النساء خاصة من أى كلام أو فعل أو إشارة.

هؤلاء أهم أعضاء العائلة الإلهية المسيطرة فى الأوليمب، التى جسدت بصورها وصفاتها وأعمالها عقائد ـ أو أهم عقائد ـ العصر الأسطورى فى كل من المركزين الحضاريين المهمين : أثينا، وروما. وليس الهدف أن ننتقى من أساطير هاتين الحضارتين ما يتكشف عن جوانبها السلبية أو المعادية للقيم الإنسانية، فقد كان للآلهة الرموز فى هذه الأساطير جوانب إيجابية بنائية عظيمة، فمثلا نعرف أن مواكب "باخوس" نفسها، التى وصفت بالفجور والعربدة، هى بذاتها التى شهدت ميلاد فن أدبى لا يزال يتجدد ويتبنى قيما إنسانية وجمالية عظيمة، وهو فن المسرح، غير أننا نرصد أثر البيئة الطبيعية فى تشكيل العلاقات والأخلاق، ومن ثم هيمنة عقائد ذات طابع محدد، وليس من الصواب تجاهل طابع الفظاظة والدموية وسيطرة الانتقام والصراع والرغبة فى الكيد والخداع على علاقات هذه الآلهة. إن أسطورة "باخوس" ـ بصفة خاصة ـ تذكر أنه قاد جيشا من الرجال والنساء غزا به الهند، وكان ذلك الجيش لا يحمل أسلحة بل طبولا ورموزا جنسية وخمرا، كما تذكر أن هذا الإله مر بمصر حيث قام بتعليم المصريين الزراعة (زراعة الكروم) وفن استخلاص العسل، ولهذا عبده الناس (المصريون) كإله للنبيذ!!

وليس من المقبول أن المصريين تعلموا الزراعة من الإغريق أو الرومان، فحضارة وادى النيل زراعية فى أساسها، ويمتد زمانها إلى ما قبل التاريخ، وقبل الأساطير ذاتها، ولكن الأسطورة يمكن أن توقت زمان دخول زراعة الكروم إلى مصر، وأن هذا كان سببا فى ـ كما أدى إلى معرفة النبيذ فى مصر.

لابد أن نهبط عن قمة الأوليمب، ونترك عائلته الإلهية الرائعة المروعة لصراعاتها الدامية التى لا تنتهى، لنتمهل قليلا على ضفاف النيل فى زمانها الأسطورى، ونتأمل العائلة الإلهية المصرية. لا بأس من الاستعانة بمرجع مهم، هو **كتاب: "ول ديورانت": "قصة الحضارة"**. إنه يقدم لدراسته فى هذا الاتجاه بتأكيد مكانة الدين فى مصر: "لقد كان الدين فى مصر من فوق كل شىء ومن أسفل منه،

فنحن نراه فى كل مرحلة من مراحله، وفى كل شكل من أشكاله... نرى أثره فى الأدب وفى نظام الحكم وفى الفن، وفى كل شيء عدا الأخلاق"(٥). إن الدين "الأقدم" للمصريين يعتمد على متقابلين: السماء والنيل، السماء بأجرامها، والنيل بكل ما يحتوى ويعطى، "كانت السماء قبة تقف فى فضائها الواسع بقرة عظيمة هى الإلهة حتحور، والأرض من تحت أقدامها، وبطنها يكسوه جمال عشرة آلاف نجم... ومن تزاوج الربين المهولين ولدت كل الأشياء".

هذا نسق فكرى سائد فى كافة أساطير الخلق القديمة، التى تعلل بدء الكون، ولكن الطابع المصرى (الزراعى) الواضح ماثل فى تجسيد السماء فى شكل بقرة، وإدخال النيل فى منظومة الأسطورة، وكأنه قد اختزل الأرض كلها، "فالأرض" – على إطلاقها – تعنى – عقيديا – أرض مصر المقدسة..

على أن التدرج فى تصور عقيدة "الإله" يتحرك من الغيبى المطلق، إلى البشرى الذى يرتقى إلى مستوى الإله، وهذا الطور الذى يمتزج فيه البشرى بالإلهى – عرفته الأساطير، كما تسرب إلى عقائد دينية بصور ومستويات مختلفة فيما بعد. وهنا يقول "ديورانت": "لم يكن آلهة مصر من الآدميين إلا رجالا متفوقين أو نساء متفوقات، خلقوا فى صور عظيمة باسلة، ولكنهم خلقوا من عظام وعضلات ولحم ودم، يجوعون ويأكلون، ويظمأون ويشربون، ويحبون ويتزوجون، ويكرهون ويقتلون، ويشيخون ويموتون، شأنهم فى هذا شأن آلهة اليونان سواء بسواء. من ذلك أن أوزير – إله النيل المبارك – كان يحتفل بموته ولقبه فى كل عام، وكان يرمز بموته وبعثه لانخفاض النيل وارتفاعه، ولعلهما كانا يرمزان أيضا لموات الأرض وحياتها، وكان فى مقدور كل مصرى فى عهد الأسرة المتأخرة أن يقص كيف غضب (ست) إله الجفاف الخبيث الذى أيبس الزرع بأنفاسه المحرقة، كيف غضب هذا الإله الخبيث من "أوزير" (النيل) لأنه

(٥) ولعله يقصد بالأخلاق هنا: السلوك اليومى. ولكن هل أراد بهذه الإشارة قدماء المصريين فى زمانهم، أم أن هذه ملاحظة حاضرة يسحبها على ماضيهم؟!.

يزيد بفيضة من خصب الأرض؛ فقتله وحكم بجفافه الجبار فى مملكة أوزيـــر[٦].. وظل الأمر كذلك حتى قام "حورس" الباسل، ابن "إيزيس" فغلب "ست" ونفـــاه مـــن الأرض. وعاد "أوزير" بعدئذ إلى الحياة بفضل ما فى حب "إيزيس" مـــن حـــرارة، وحكم مصر حكما صالحا، وحرم أكل لحم الآدميين[٧]، ونشر لواء الحضارة، ثـــم صعد إلى السماء ليحكم فيها ويكون إلها". ويتولى "ول ديورانـــت" بنفســـه تفســـير الرمز البنائى فى هذه الأسطورة، فحركة التاريخ فى مصر تتحرك دراميا صراعيا بين نقيضين: الخلق والدمار، والخصب والجفاف، الشباب المتجدد والفناء، الخـــير والشر، الحياة والموت.

ثم يمضى الباحث مع مرحلة أخرى من الأسطورة، ليؤكد التشكيل العـــائلى لها، ويبين كيف تسرب هذا التشكيل فى طقـــوس العقيـــدة المســـيحية، مستشـــهدا بالمرحلة الانتقالية التى عـــبر فيـــها المصريـــون مـــن عصرهـــم الوثنـــى إلـــى عصرهم المسيحى:

"من أعمق الأساطير أيضا أسطورة "إيزيس" الأم العظمى، ولم تكن "إيزيس" أخت "أوزير" وزوجته الوفية وحسب، بل كانت من بعض الوجوه أجل منه قـــدرا، لأنها قهرت الموت بالحب، شأنها فى ذلك شأن النساء بوجه عام، كذلك لـــم يكـــن فضلها مقصورا على أرض النهر السوداء التى أخصبها مس أو زيـــر (النيـــل).. كانت رمز القوة الخالقة التى أوجدت الأرض وكل ما عليها من الكائنـــات الحيـــة، وأوجدت ذلك الحنو الأموى الذى يحيط بالحياة الجديدة حتى يتم نموها مهما كلفـــها من جهد وعناء، وكانت ترمز فى مصر.. إلى ما للعنصر النســـوى مـــن أســـبقية وأفضلية واستقلال فى الخلق، وفى الميراث، وإلى ما كان للمرأة أول الأمر مـــن زعامة فى حرث الأرض، ذلك أن إيزيس (كما تقول الأسطورة) هى التى عـــثرت

(٦) يقصد بانتصار ست الغاضب أن النيل لم يرتفع ماؤه فى بعض الأعوام.

(٧) ليس صحيحا أن حضارة وادى النيل عرفت أكل اللحم البشرى، ولا حتـــى تقديـــم القرابيـــن البشرية فى المعابد، فالتعبير هنا مجازى، لعله يشير إلى الجفاف نفسه وكيـــف يفنـــى البشـــر ويقضى على الحياة.

على القمح والشعير حين كانا ينموان نموا بريا فى أرض مصر، وكشفت عنهما لأوزير. وكان المصريون يعبدونها عبادة قائمة على الحب والإخلاص، فصوروا لها صورا من الجوهر لأنها فى اعتقادهم أم الإله. وكان كهنتها الحليقون ينشدون لها الاناشيد ويسبحون بحمدها فى العشى والإبكار، وكانت صورة قدسية لها تمثالها وهى ترضع فى ربية طفلها الذى حملت فيه بمعجزة من المعجزات توضع فى معبد ابنها المقدس "حورس" (إله الشمس) في منتصف فصل الشتاء من كل عام..

ولقد كان لهذه الأساطير والرموز الشعرية الفلسفية أعمق الأثر فى الطقوس المسيحية وفى الدين المسيحى، حتى أن المسيحيين الأولين كانوا أحيانا يصلون أمام تمثال إيزيس الذى يصورها وهى ترضع طفلها حورس، وكانوا يرون فيهما صورة أخرى للأسطورة القديمة النبيلة، أسطورة المرأة (أى العنصر النسوى) الخالقة لكل شىء، والتى تصبح آخر الأمر أم الإله"[8].

إن هذا العرض العام يبرز الانعكاس القوى لنشاط المجتمع الزراعى، كما يجعل المرأة : الأرض رمزا للخصب والتجدد، ويعلى من قيمة الأمومة وحراسة الطفل الذى يعنى الخلود والحياة (الشمس). أما تقريب ديورانت الاعتقاد المصرى فى الإنسان / الإله بأن هذا كان يشبه الاعتقاد اليونانى سواء بسواء، فإن التشبيه هنا مقلوب، وهو موجه إلى القارئ الأوروبى الذى تدخل الحضارة اليونانية فى تكوينه الثقافى، وليس المصرية. لأن الأمر على العكس، فالعقائد المصرية (كالحضارة المصرية) أسبق من الإغريق، من ثم هى المؤثر وليس المتأثر.

وفى دراسة أخرى عن "آلهة مصر"[9] ندخل إلى تفاصيل أكثر، فى مجور التكوين العائلى حيث تزوج أوزير بإيزيس، وتزوج ست بنفتيس، وهم جميعا أبناء "نوت" إلهة السماء. وقد وضع أوزير فى صندوق ألقى به فى اليم، فبحثت عنه

(٨) ول ديورانت : قصة الحضارة (ترجمة زكى نجيب محمود) جامعة الدولة العربية القاهرة جـ١ ص١٥٦، ١٥٩، ١٦٠، وتأمل إشارته إلى تقارب صورة الصليب ذى المقبض (ما يطلق عليه الآن مفتاح النيل) الذى كان يتخذ رمزا للخصوبة الجنسية والحياة القوية، مع شكل الصليب المألوف.

(٩) تأليف فرانسوا ديماس ــ ترجمة زكى سوس ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

إيزيس حتى وجدته حيث رسا الصندوق وفيه الجثمان فى "ببلوس" جنوب لبنان. لقد استردت جثمان الزوج وأعادت إليه الحياة. غير أنه قتل مرة أخرى، وقطعت جثته بعدد أقاليم مصر (أربع عشرة قطعة) وهذا رمز التوحد القومى للأرض وللناس فى مصر. إن فرانسوا ديماس الذى يحدد زمن نشأة هذه الأسطورة / العقيدة فى مصر بأنه "نهاية عصر ما قبل التاريخ [١٠]" إنما يعطى الدليل على سبق تصور "العائلة الإلهية" فى الخيال المصرى، ولهذا السبق قيمته فى تصور الوحدة الاجتماعية (الأسرية) التى على غرارها تم اختيار نموذج القرابة بين الآلهة، وتناسلهم، انطلاقا من قرابة البشر وتناسلهم، وصراعهم الخالد ما بين أخيار وأشرار، فإذا كان مبدأ الصراع بين الخير والشر، أو النور والظلمة، أو الخصب والعقم.. يعود إلى زمن ضارب فى القدم فى الضمير البشرى، وحول هذه الثنائية تلتقى الأساطير / العقائد القديمة كلها تقريبا، فإن وسائل هذا الصراع وأدواته هى التى تختلف ما بين أمة وأخرى، وقد كان الاختلاف مؤسسا فى جوهره على اختلافات جغرافية أكثر مما هو مؤسس على فروق فى الإدراك الفطرى أو الموروث السابق على البدائية. إن "فرانسوا ديماس" يكمل ــ فى فقرة مهمة دون أن ينص على هذا ــ ما بدأه "ول ديورانت" من تجلى ومضات تصورية وتصويرية من أسطورة إيزيس وأوزوريس فى المعتقد المسيحى ــ وذلك حين يقول إن أوزير أصبح إلها للموتى، ولكن إيزيس استطاعت العثور على "دواء الخلود" وأنها أصبحت "المخترعة لكل حياة" ثم يقول: "لقد صنعت (إيزيس) من أوزوريس بسحرها نموذج الموتى الذين استدعتهم لحياة سعيدة... **ولقد أصبح الدين الأوزيرى دين الخلاص"[١١]، فهناك نجد إشارة سابقة إلى مبدأ "القيامة" وإلى تسمية المسيح ــ عليه السلام ــ بالمخلص.**

***

إن نبوءة "المخلص" الذى يتصدى للظلم، ويعز العدل مستقرة فى المعتقدات القديمة، تأتى فى شكل أسطورة، أو ملحمة بطولية شعبية، وليس ما يمنع أن يزدوج البناء الملحمى الشعبى والرمز الأسطورى الذى يوجه "الرسالة" فى الملحمة ذاتها.

---

(١٠) السابق نفسه : ص ١٢٨.

(١١) السابق نفسه : ص ١٢٨.

نتخذ من أسطورة هندية، بطلها الإله "كريشنا" مثالا، سنلمح فيه أهم سمات العقائد الشرقية القديمة، كما سنجد دلائل شتى ـ وهذا جوهر موضوعنا ـ على تأثر بعقائد وأساطير سابقة، شرقية أو إغريقية.

"كريشنا" تعنى باللغة السنسكريتية: الإله ذو اللون الداكن، وقد حددت الأسطورة النبوءة لون هذا الإله قبل مولده، بأنه سيكون أزرق فى لون السماء، وكان لونه أحد وسائل التعرف عليه. وكما هو حال المخلوقات المقدسة فإن "كريشنا" من سلالة عريقة، هى قبيلة "يادافا" التى يفخر أفرادها بأنهم موصولو النسب بالإله "براهما" الخالق نفسه.

فى هذه القبيلة ذات البطون المتعددة نشبت المنافسات بين فروعها أو بطونها، وقد تحولت المنافسة إلى عداء بسبب تجبر الفرع المستولى على السلطة، وبخاصة أن "كامسا" وهو الابن الأكبر للملك، سيقوم بالثورة على أبيه، ويحتجزه، ويحكم بالدهاء والقتل والجبروت، وبهذا فإنه يمثل عنصر "الشر" الطاغى بلا حدود فى تلك الأسطورة / الملحمة الشعبية.

فى فرع آخر من قبيلة يادافا تم زفاف "فاسوديفا" الشاب الجميل مثل القمر، الذى احتفت مظاهر الكون بولادته، إلى فتاة حسناء تدعى "ديفاكى"، ومن نفس فرعه المشتغل بالفلاحة، وإن كانت لهم منزلة السادة أو الأمراء بين فلاحى مزارعهم. ليلة زفاف "فاسوديفا" إلى "ديفاكى" ذهب الفتى فطاف حول النار المقدسة سبع مرات، تتبعه عروسه .. إن الإله "كريشنا" المنقذ المخلص ـ كما قالت النبوءة التى أعلنها الحكيم "تارادا" سيكون إبنا لهذين العروسين، غير أنه سيكون الإبن الثامن!!

لقد أعلن الحكيم "تارادا" نبوءته فى وجه "كامسا" الحاكم الشرير نفسه، ذلك لأن هذا الحاكم لم يكن يحترم الشرائع والقوانين، أو الآلهة ذاتها، كان واثقا من سطوته بشكل مطلق، وهنا بادره الحكيم قائلا:

- أيها الأمير! إن الكبرياء رهن بقوتك، وإن قوتك هى التى ستدمرك، إن الطفل الثامن لديفاكى ابنة عمك سيدمرك.

واختفى الحكيم، ولكن "كامسا" قرر أن يواجه الخطر حالا، بألا يكون لهذين الزوجين طفل تتحقق النبوءة من خلاله. كان يرى قتل الفتاة ذاتها فهذا ضمان بعدم إنجابها، ولكن أسرته وأسرتها حالت دون هذا لأن الفتاة لم ترتكب ذنبا، فكان البديل أن يعيش الزوجان فى قصر "كامسا" تحت رقابته المباشرة، مع تعهد من الزوج "فاسوديفا" أن يأتيه بكل طفل يولد لهما ليتولى "كامسا" بنفسه التخلص منه!!

هكذا اتخذ "كامسا" فى أسطورة مولد الإله المنقذ كريشنا ـ القرار الذى أتخذه فرعون من قبل، غير أن زوجة كامسا كانت موافقة له، ولم تكن مثل امرأة فرعون. أما "ديفاكى" فقد استولت عليها رغبة أن تكون أما للمنقذ.

لقد ولد الطفل الأول، وقدم ـ حسب الشرط ـ إلى "كامسا" مع رجاء أن يعفو عن قتله لأنه ليس المقصود (الثامن) ولكنه أبى، وطوح بالوليد فمزقه، وقد أزداد الشر فى قلبه، فأصبح أكثر توحشا، وعزلة عن شعبه. وانقسمت المدينة على نفسها، وازداد سريان النبوءة بين الناس، والشوق إلى قدوم المخلص. لقد تأكدت النبوءة بما تقوله "الفيدا" الكتاب المقدس لجميع ديانات الهند، ولن يستطيع بشر أن يلحق الأذى بإله. وهذا ما يحمل شيئا من الطمأنينة إلى قلب الأم "ديفاكى". لقد ولدت ستة أطفال وتم قتلهم جميعا على يد "كامسا" الذى زاد إحباطا وتوترا مع اقتراب قدوم الطفل السابع، ولعله الثامن، إنه يخطئ فى العد!!. كانت "ديفاكى" قريبة من ليلة ولادتها حين رأى "كامسا" حلما، هو نبوءة: شاهد نفسه يحمل سيفا، ويدخل غرفة ديفاكى حيث كانت ولدت ولدين، كانا يلعبان سويا، وكان الثامن جميلا يشبه اللوتس الأزرق، يكبر حجمه لحظة بعد أخرى، وشعر "كامسا" أن يده التى كانت تحمل السيف قد شلت، ولم يصدق عينيه والطفل ذو وجه يشع جمالا يلبس تاجا وبيده قرص، وقد تجمد ساكنا حينما رماه الطفل بالقرص الذى حز رأسه، وقد شاهد رأسه وهو يتدحرج أمامه على الأرض ويسقط فى بركة من الدماء، فى حين كان الطفل يبتسم .. ويبتسم!!

لقد زاد حصار المراقبة على "ديفاكى" فى الوقت الذى طالت فيه ضراعتها هى وزوجها "فاسوديفا" فأخذا يصليان للإله فقد أعطاهما وعدا، ووعود الإله واجبة التنفيذ. هنا حدث تدبير بشرى/ إلهى. فقد أمكن إيصال جثة مولودة أنثى إلى "ديفاكى" التى ستعانى الولادة، ويأتى الطفل الموعود الجميل، الذى أمكن تهريبه إلى أختها فى مدينة بعيدة، لينشأ هناك، فى حين قدمت "المولودة" على أنها الطفل السابع، وهى ميتة، فلا بأس من تجديد الحراسة والحذر فى انتظار "الثامن" الذى جاء فى ليلة عاصفة ممطرة، وهنا نتأمل جو ميلاد طفل البنوءة:

- **كانت الأم ــ مع اقتراب الموعد ــ تتفتح مثل زهرة فى الربيع، وأخذ عقلها وجسمها يعيشان فرحا غامرا.**

- **كان التوقع والانتظار شاغل الناس فى الحقول، والكهان فى الأديرة،** وهم الآن يستخبرون النجوم ويصلون للآلهة أن ترسل المنقذ إليهم حالا.

- كانت الحراسة تشدد على القصر، والحراس جاهزين متوترين.. ولكن يوم الولادة اقترن بالأعاصير والأمطار والرعود التى أثرت عليهم وجعلت المرأة الموكلة بالحراسة الشخصية المباشرة تعجز عن الوصول إلى القصر!!

- **ولد الطفل موافقا لحسابات النجوم، وكان كاملا وجميلا** "لونه كلون اللوتس السماوى الأزرق، وكان مبتسما، وليس باكيا كسائر الأطفال"

لقد أحس "فاسوديفا" حين تلقى ابنه الطفل على يديه أن ما يراه هو الإله يتجسد أمامه، بكل جلاله، يحمل فى يديه الصولجان، والقرص، والمحارة، واللوتس.. لقد تأكد له أن النبوءة تحققت.

لقد غلف الأب طفله بقطن مغمس بالعسل، وحمله فى سلة، وعبر به النهر، وإذ توقف المطر فقد تجسدت سحابة سوداء فى هيئة ثعبان الكوبرا، وجاءت تحرس السلة. وبهذا أمكن تسريب الطفل ليعيش فى مدينة أخرى. أما فى القصر فقد وجد "كامسا" فى انتظاره "بنتا" وليس ولدا، ما كاد يمسك بها ليقتلها حتى طارت من نافذة القصر، وهى تصيح فى وجهه: إن الطفل الذى سيقتلك مستقبلا قد ولد، وهو يعيش

فى مكان آخر!! لقد حمله هذا على اتخاذ قـــرار بقتـل جميـع أطفــال المدينــة حديثى الولادة.

فى الوقت الذى كان طفل النبوءة يشب، مرسلا معجزات تفوقه على البشـر، آمنا فى مدينة أخرى، كانت أمه بدافع من شوقها إليه ــ قامت بصنع طفــل مــن طين، وجعلت له مهدا، وصار شاغلها أن تقدم له الأزهار والبخور كـل صبــاح، وتهز مهده وتغنى له.. إنه طفلها، وهى متأكدة أنه الإله نفسه!! هكذا انشغلت بعبادة الصورة المجسمة لإلهها، الذى يتشكل فى صور مختلفة. وقد انضم إليها زوجـــها، إنهما يشبكان أيديهما ويتضرعان أمام التمثال الداكن للصغير المستلقى فى المـــهد تحت أكوام الأزهار، لقد عرفا بيقين أن الإله نفسه قد ولدهما!!

أما معجزات الطفل "كريشنا" الخارقة فإنها كبرت معه. لقد تغلب على كــل محاولات قتله التى تآمر بها "كامسا"، مهما كان التدبير خبيثا خفيا (مثل تلويث ثدى امرأة ترضعه بالزرنيخ) أو قويا (كتغلبه على صياد تمكن من خطفه) كمـــا روض ثورا جامحا لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، باستخدام العزف بمزمـــار، وكذلـك اصطاد حية مرعبة بأنشوطة، وطهر البحيرة من شرها.

ثم يقترب مشهد الختام الذى يتجلى فيه صدق النبـــوءة، فيصـــرع الجبـــار "كامسا" ويستقيم العدل. لقد صرعه ظلمه كما قالت نبوءة الحكيم، فقد امتدت رغبته فى قتل جميع الفتيان والشبان الذين "يحتمل" أن يكون طفل النبوءة فيهم، أينما كانوا فى مملكته، وهكذا سعى إلى استدراج "كريشنا" إلى مدينته التى هاجر منها وليـــدا، بدعوى مشاركته فى المهرجان السنوى للمبارزة. وفى هجرتـــه صنـــع كريشـــنا" معجزات أخرى: تحولت الحدباء" تريفاكرا" إلى فتاة جميلة، وتمكن من كسر القوس المقدسة التى لا يستطيع ــ غير الأبطال ــ إطلاق سهامها، ثم نـــزل إلـــى حلبـــة المصارعة فقضى على أعظم مصارعى المملكة، بل اقترنت هــــذه النهايـــة بـــأن انتصف قومه من ظالميهم من قبيلة "كامســـا" وصــــرع "كامســـا" نفســـه، وبـــهذا تحققت النبوءة.(١٢)

(١٢) ك. م. مونش : كريشنا : الأسطورة الهندية (ترجمـــة رعـــد عبدالجليـــل) دار الحـــوار ــ اللاذقية، ١٩٨٩.

فى أثناء الأسطورة / الملحمة الشعبية يكشف "كريشنا" بنفسه عن أهم رموز التشكيل فى الملحمة، فيقول مصورا كيفية معرفته بمهمته فى الحياة، وأنه ليس مجرد شخص عادى، إنه المنقذ والملخص ـ إنه عقب معرفته بجانب مما جرى من كامسا، ذهب فصعد فوق الجبل، وقف على أعلى قممه، وانتظر بزوغ الشمس، فلما بزغت شعر أن الظلم انزاح عن الأرض، ورأى العدل يسود كل شئ والحرية جعلت الإنسان يرفع رأسه.

قال كريشنا: "شعرت كأن الجميع قد حلوا فى، فلم أكن ابن فاسوديفا، ولكن: (ف ا س و د ى ف ا) الذى هو : الجميع. عدت بعد ذلك إلى القرية، وشعرت أن ذاتى قد تغيرت، لم يعد الناس ناسا فقط، بل حلوا بى، وحللت بهم".

سنضع فى الاعتبار أن النص الذى اعتمدت قراءته نص شعرى حديث، فهو إعادة تشكيل لأسطورة دينية قديمة. وهذا الجذر الدينى هو الذى يعطيها الحق فى أن تكون أسطورة، ولكنها "ملحمة بطولة" من حيث هى تروى سيرة صراع فى سبيل العدل والحرية، وهى - مع هذا - قد استجمعت أهم طبائع المجتمعات الهندية: من كثرة الأبناء (فقد كان الطفل الثامن) إلى الاهتمام بالذكور، ومع هذا ضرورة تقديس الأمومة، وفى الأسطورة تقوم الأم(١٣) بأداء الأعمال الأكثر تأثيرا فى تنشئة الإله وحمايته حتى يتسلم رسالته المنقذة، على أن تاريخ العقائد ودوافعها ينعكس فى أطوار الملحمة (كان كريشنا الطفل يطعم القرود بالزبد) فضلا عن انعكاسات لعقائد وطقوس شرقية مشتركة، كالطواف سبع مرات، والإيمان بالنبوءة، ومحاولة تجنب تحققها ولو بالقتل، ويمكن أن نجد ملامح من قصة موسى وفرعون، ومن يوكاستا الأم فى "أوديب"، ومن يتم البطل واغترابه أو هجرته ثم عودته، (وهذا ما تحرص عليه الملامح الشعبية العربية أيضا) كما أن هذا البطل قد يكون مختلفا فى لونه (مثل عنترة، وأبو زيد الهلالى) وقد كان كريشنا بلون السماء، لقد روض كريشنا الثور بالموسيقى، وصرع الحية، وللحيات حضور فى

(١٣) وهذا يذكرنا بدور يوكاستا فى أوديب، ودور إيزيس فى الأسطورة المصرية، وأن العذراء مريم ركن من العقيدة المسيحية.. إنه شأن الأمومة الذى لا يمكن التهوين من أثره.

الأساطير القديمة المؤثرة، كما أن القديس "مارجرجس" يصور فى هيئة شاب يركب فرسا ويطعن التنين، ويقتله.

وبوجه عام ــ فيما أرجح ــ إننا يمكن أن نعرف عن الهند، وطبائع شعبها بتحليل هذه الملحمة وحدها أكثر مما يمكن أن نعرف من دراسات منهجية متنوعة ما بين تاريخية واجتماعية وعقائدية. وهذا تأكيد مستمر لما بدأنا به من أن الأساطير لا تنفك عن مطالب الواقع، وأن استناد الأساطير الضاربة فى القدم لمبادئ عصر سحيق لا يجرد هذه الأساطير من أن تكتسب ملامح خاصة تنتمى بها إلى الحضارة التى أنتجتها، فهذه الأسطورة الهندية ــ كمثال ــ تشارك أسطورة إيزيس وأوزوريس" فى أنها صراع بين الخير والشر، بل إن هذه الأسطورة الهندية عن "كريشنا" جعلته مساويا لأوزوريس حين رأى أنه يمثل كل الناس، يستوعب تجربة أمته وأحلامها بالعدل والحرية، وهذا ما تقوله الأسطورة المصرية القديمة: "الكل فى واحد" ولكن" مع هذا الاتفاق أو التقارب فإن الأسطورة المصرية لا تعكس أية طوابع هندية، وليس بمقدور الأسطورة الهندية أن توقظ فى عقل القارئ أو وجدانه شعورا بأنها يمكن أن تجرى على وادى النيل. إن الأسطورة المصرية أسبق وجودا من الأسطورة الهندية، لهذا كانت الأسطورة الهندية أكثر تفصيلا، وأقرب إلى طبائع الحياة العامة، ولهذا السبق نفسه أثرت الأسطورة المصرية بوضع النموذج أمام الأسطورة الهندية.

الفصل الثالث

العرب والأساطير (١)

فى سياق نشأة الحضارات الإنسانية هناك ما يطلق عليه "عصر الأساطير" وهو أقدم عصور المجتمع، بمعنى أنه يعاصر مرحلة تضخم العائلة المرتبطة بصلات القرابة والانحدار عن جد واحد معروف أو مدّعى، بشرى أو حيوانى(١)، إذ شهد نشأة المجتمع المتكوّن من عائلات (أو وحدات كبرى)ومن ثم انبثقت الأسطورة من خلال الطقس السحرى، أو الدينى (فيما بعد) لتوحّد الجماعة وتنظم علاقاتها.

لقد عاش **العرب عصر الطوطمية** (Totemism) وقد ترك ذلك العصر أثرا واضحا فى أسماء القبائل مثل: بنى أسد، وبنى كلب، وبنى يربوع، وبنى نمير، وبنى سهيل (النجم) كما توارثوا تسمية أبنائهم بأسماء الحيوان والكواكب ومظاهر الطبيعة، كالمزنى، وابن ماء السماء، والزهرة، والنمر، وذؤيب، والسهجرس (الهجرس: الثعلب أو القرد أو الدب على اختلاف فى لغات القبائل) وثور، وحمل.. الخ، وقد كان العصر الطوطمى مرحلة فى سبيل بلوغ مرحلة تعدد الآلهة التى

(١) وهو ما يعرف بالعصر الطوطمى (نسبة إلى الطوطم Totewm) وفيه تعتقد العائلة أنها تنحدر عن أصل حيوانى، أو أن جدها الأول من الطيور أو الزواحف مثلا، من ثم تحيط هذا الأصل الحيوانى بالطقوس والحماية. وينكر محمود عبدالمعيد خان (فى : الأساطير والخرافات عند العرب) أن يكون العرب قد اعتقدوا بصلة بينهم وبين الحيوان.
ويرى السير جيمس فريزر فى كتابه الموسوعى : الغصن الذهبى The Golden Bough أن تحريم اليهود للحم الخنزير يستند إلى عبادة أسلاف اليهود الطوطمية للخنزير (البرى) لا إلى ما كان لديهم من معلومات صحيحة أو رغبتهم فى اتقاء الأمراض. وعلى هذا الافتراض فإنه يمكن أن يرتكز إلى تفسير آخر مناقض، وهو أن عبادة الخنزير البرى قد لا تكون إلا وسيلة لجأ إليها الكهنة للنهى عن أكل الخنزير (لنجاسته). وهنا لابد من الاطمئنان لما جاء فى شريعة موسى ــ عليه السلام ــ وأنه بنى على مراعاة صحية حكيمة.
انظر : قصة الحضارة جـ١ الهامش ص٣٧٠.

أبلغتهم دين الإله الواحد (سبحانه وتعالى) من المهم أن نراعى الملامح الطوطمية وبقاياها فى الحياة العربية (الجاهلية) باعتبارها ممتزجة بالسحر وعصر الأسطورة، الذى هو موضوع هذا الفصل. لقد اهتم الباحث الفولكلورى شوقى عبدالحكيم بالتسميات العربية السحرية الطوطمية، مؤسسا لها على قاعدة لغوية هى: إغراق اللغة الفصحى فى الاستعارات والكنايات، وعن هذا الطريق جاء إغراق العربى فى التسميات السحرية الطوطمية، وهو لا يحصر الطوطمية فى الحيوان بل يضيف الطير ـ على نحو ما أشرنا، وإن أضاف الكثير مما لم نشر إليه من الأسماء مثل (ثعلبة وضبة وخزر وحمار وقرد وجحش وغراب وحمامة ويمامة، وجعل ... الخ) بل يتجاوز الحيوان إلى مظاهر الطبيعة كالجبال والنجوم وأنواع النباتات ...إلخ، ومن الآخر : حجر وصخر وفهر وجندل وسهل وجبل ، ويبحث فى الأسس النفسية للتفاؤل والتشاؤم(٢).

والباحث يتعقب الأسماء العربية إلى الكنى التى شغفوا بها، من ذات الأصل الطوطمى، مثل: أبى بكر، وأبى حفص، أما الربيع وأبو البحترى وأبو عثمان وأبو اليقظان فاستعارة عن الحيات التى سبق للبطل ـ العربى ـ جلجا مش تسميتها بأسد التراب. كما أن الطاووس سموه أبا الحسن وأبا الوشى، أما الذئب فهو أبو جعدة وأبو ثمامة وأبو كاسب، ومن اسم الغزال والغزالة تواتر أبو الجمال وأبو الحسين وأبو سفيان، أما العقاب فهو أبو الأشم وأبو الحجاج وأبو الدهر، والهدهد أبو الأخبار، والديك أبو حسان، والكلب أبو حاتم، والغزال أبو سفيان. ثم يقول شوقى عبدالحكيم: "وهى جميعها بلا استثناء: حيوانات وطيور، بل وزواحف، كانت قديما موقع الآلهة القبائلية، للقبيلة وشعارها أو طوطمها، فالقبيلة وأنساقها القرابية أشبه بالبشر من عابديها"(٣).

إن الاتجاه إلى "حفريات" الأسماء العربية الباقية أو المستمرة من الجاهلية الضاربة فى القدم إلى عصر التدوين، وإلى الآن، يعد مؤشرا مهما بالنسبة

(٢) موسوعة الفولكلور والأساطير العربية: ص١٥٩.
(٣) السابق نفسه : ص ١٦١.

لمجتمعات قبلية ذات طابع بدوى (وليس بين البدائية والبداوة تضاد بحيث ينفى أحدهما الآخر كما قد يظن، والتمسك بالبداوة حتى فى عصر الحضارة هو بمثابة استبقاء للنمط البدائى واستحياء لقيمه) ذلك لأن تلك المجتمعات الراحلة دوما لم تكن لديها فرصة التوثيق وتثبيت الآثار..

إن مرويات شفاهية قد تواترت عبر تلك العصور الطويلة، وعند أمة لم تعرف النقش على الحجر بصفة عامة (إذ عرفت الحضارة اليمنية فى جنوب الجزيرة الكتابة والنقش) لن نجد أسطورة مكتملة بنصها وسياقها، ولكننا سنجد الكثير من الأساطير مجزءا أو متداخلا بموروثات لأمم أخرى، كما سنجد قدرا من هذه الأساطير يحتفظ به كمضرب مثل، وفى مثل هذا السياق وغيره تتخلص الأسطورة من طاقتها المركزة، حتى وإن ظلت محتفظة برمزيتها، ولكن اقترابها من مألوف الحياة، ومجافاتها للغرائبية ينتقل بها من مستوى الأسطورة الصريحة، إلى مستوى الحكاية الفولكلورية، على نحو ما نجد فى كتاب "مجمع الأمثال"، فإنه فى مضرب المثل: "إنما أكلت يوم أكل الثور الأبيض" يروى حكاية عن على، رضى الله تعالى عنه، تجرى بين ثلاثة أثوار كانت تعيش فى أجمة، وفيها أسد لا يقدر أن ينال منها لاجتماعها عليه[٤]، وفى مضرب المثل: "فى نظم سيفك ما ترى يالقيم" يروى حكاية عن لقمان بن عاد، وحسده لابن أخته "لقيم" أن ينافسه على تفرده بالبطولة[٥]. وقد نسبت إلى لقمان بن عاد أخبار كثيرة تدخله فى عداد الشخصية التاريخية التى ارتقت إلى مستوى أبطال الأساطير بما وصفت به من خوارق امتداد العمر، والانفراد بالأعمال والصفات التى تجاوز المألوف. وقد أشرنا إلى من يرى أن العرب لم تمارس العقيدة الطوطمية، بمعنى أن قبيلة منها لم تعتقد أن لها علاقة بأب حيوانى أو نباتى، وإن آمن العرب عامة بعلاقة بين الإنسان والحيوان، وتتأكد هذه العلاقة حين نتفحص تصور العرب للجن، لقد اعتقدوا بأن

---

(٤) الميدانى (أحمد بن محمد النيسابورى) : مجمع الأمثال جـ١ مكتبة الحياة بيروت ط ثانية - ص ٣٦.

(٥) السابق جـ٢ ص ٣١. ومن الواضح أن "لقيم" مصغر "لقمان"!! فكأن المساواة بينهما أو تشابههما فى البطولة غير وارد وغير منصف!!

الجن أسبق من الإنسان فى سكنى الأرض، كما يذكر المسعودى، إذ أمر أبليس بأن يسجد لآدم فاستنكر، وقال : يارب (أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين) والنار أشرف من الطين، وأنا الذى كنت مستخلفا فى الأرض، وأنا الملبس بالريش، والموشح بالنور، والمتوج بالكرامة.. الخ [٦]، وقد أسكن الله تعالى ظهر الأرض – لما فرغ من خلقها ـ الجن قبل آدم، فجعلهم من مارج من نار[٧]. بل ينقل محمد عبدالمعيد خان عن مصادره أن الجن خلق من بيضة، ينقل هذا عن وهب بن منبه، والمسعودى، وغيرهما، إذ باضت أنثى الجن إحدى وثلاثين بيضة، وأن بيضة تفلقت عن قطربة، وهى أم القطارب، وأن القطربة على صورة الهرة، وأن الأبالس من بيضة أخرى منهم الحارث أبو مرة (وقد اتخذ العرب من هذا الاسم كنية لإبليس، كما نجد فى رسالة الغفران وغيرها) وهذه الأبالسة تسكن الجزائر، كما أن الغيلان من بيضة ثالثة ومسكنها الخرابات والفلوات، وكذلك السعالى من بيضة رابعة، وسكنها الحمامات والمزابل.. الخ. فهذه الروايات تدل على أن "الجن" فى التصور العربى الأسطورى من نسل حيوانى، ومن هذا التصور كثرت خرافات العرب عن الجن وعبثه بالإنسان، وتلونه بغية خداعه وإرهابه أو قتله، فقيل إن السعلاة إذا هى ظفرت بإنسان فإنها ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر، ومن هذا ما ينسب إلى الشاعر الجاهلى الصعلوك: **"تأبط شرا": أنه رأى كبشا فى الصحراء فاحتمله تحت إبطه فجعل يبول طول الطريق عليه، فلما قرب من الحى ثقل عليه فرمى به فإذا هو الغول[٨]. من ثم فإن العربى كان يرى فى أمر الجن أن لها عالما خاصا بها، ولم يرفض عقله أن تكون بعض القبائل من نسل الجن أو الحيوان، كما قيل عن بلقيس ملكة سبأ وذى القرنين أنهما من ولد الجن، كما زعموا أن عمرو بن يربوع تزوج الغول وأولدها** ومكثت عنده دهرا، فكانت تقول له: "إذا لاح البرق من جهة بلادى، وهى جهة كذا، فاستره عنى، فإنى إن لم تستره

---

(٦) المسعودى (على بن الحسن) : مروج الذهب ومعادن الجوهر جـ١ المكتبة الإسلامية، بيروت، ص٣١.

(٧) السابق نفسه ص٢٩.

(٨) محمد عبدالمعيد خان : الأساطير والخرافات عند العرب: ص ٨٠، ٨١ والمصادر بالهامش.

عنى تركت ولدك عليك وطرت إلى بلاد قومى، فكان عمرو بن يربوع كلما بـرق البرق غطى وجهها بردائه فلا تبصره[٩]. وقد روى خبر مما حكى الرحالة شبيه بهذا، إذ صادف ركاب سفينة إحدى الجزر المجهولة، باع أهلها عددا كبيرا من النساء الجميلات بأسعار زهيدة، فاحتمل الركاب غنيمتهم ومضوا فى البحر، فإذا بالنساء يقفزن إلى الماء جماعات فلا يلحق بهن أحد، وكن بارعات فى السباحة يصبرن على الغوص فى الماء كالأسماك، ولكن أهل السفينة تمكنوا من الإمساك بواحدة منهن، قيدها صاحبها، وحملها إلى البصرة، وعاشت عنده زمنا وأنجبت له أبناء.. وكانت ــ مثل سابقتها الجنية ــ تتلفت وتنتظر الفرصة أن تفر عائدة إلى موطنها وقومها!!

هذا الضرب من الخيال، القائم على تصور عوالم خفية، موازية لعالم الإنسان، قادرة على الاتصال به، ولو تحت ظروف معينة ــ بل مستطيعة أن تعايشه وتتزاوج معه.. هذا التصور (الافتراضى) الذى ينهض ــ كما نرجح ــ على أسس قديمة مجهولة من الطوطمية، والإيمان بوحدة الموجودات والحلم بعالم المجهول والتوق إلى استكناه أسراره وخفاياه.. قد أثمر هذه الحكايات الخرافية التى تستند فى جوهرها إلى أسس أسطورية. وقد مازجت وحاولت أن تتعايش مع عصر العقل، وأن تنتزع الاعتراف بحقيقتها بأكثر من طريق،

إن محمد بن سلام الجمحى يلصق بمحمد بن إسحاق (راوية السيرة النبوية) تهمة أنه أفسد الشعر وهجنه، إذ نقل شعرا عن عاد وثمود، دون أن يسأل نفسه: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف السنين، مع قول الله تعالى (فقطع دابر القوم الذين ظلموا). أى لا بقية لهم[١٠].. الخ. ومع ما فى الأشعار المنسوبة للأمم البائدة من إثارة للعجب، لأننا نعرف أنها لم تكن تتكلم العربية الشائعة فى زمن رواية تلك الأشعار، ولأن أوزان الشعر تعود إلى زمن قريب من الجاهلية ولا

(٩) السابق نفسه : ص ٨٤.
(١٠) طبقات فحول الشعراء ــ السفر الأول، تحقيق محمود محمد شاكر. مطبعة المدنى، القاهرة، ١٩٧٤، ص٧، ٨.

يتصور أن تكون معروفة فى عصور تسبقها ليس لدينا وثائق تصف أحوالها، فإننا سنجد فى مستهل "مروج الذهب" قصيدة قالها أبو البشر ــ آدم ــ وتجاوز هذا فروى معارضة لها قالها إبليس على الوزن والروى ذاته، إذ قال آدم حين فقد ولده:

تغيرت البلاد ومن عليها فوجه الأرض مغبر قبيح

إلى أن يقول فى البيت السابع :

أرى طول الحياة على غما وما أنا من حياتى مستريح

ثم يقول المسعودى : "ووجدت فى عدة من كتب التواريخ والسير والأنساب أن آدم لما نطق بهذا الشعر أجابه إبليس من حيث يسمع صوته ولا يرى شخصه، وهو يقول :

تنح عن البلاد وساكنيها فقد ــ فى الأرض ــ ضاق بك الفسيح
وكنت وزوجك الحواء فيها أآدم من أذى الدنيا مريح
فما زالت مكايدتى ومكرى إلى أن فاتك الثمن الربيح
فلولا رحمة الرحمن أضحت بكفك من جنان الخلد ريح(١١)

ولم يكن المسعودى بحاجة إلى ذكر المصدر (وهو لم يحدده على أية حال) **فالشعر فقير المعنى ناضب الخيال، لا يختلف مستوى آدم فيه عن مستوى إبليس، وقد لجأ كلاهما إلى ضرورات تدل على الافتعال والجهد فى النظم.** والطريف أن المسعودى يمضى فى ذلك الاتجاه الواهن الأساس، الزائف اللغة، ليمنحه نوعا من "المسرحة" بأن يثير حس التوقع، وكأن "الجوقة" المعروفة فى المسرح الكلاسيكى تؤدى عملها، فيقول :

"وجدت أن آدم عليه السلام سمع صوتا ولا يرى شخصا، وهو يقول بيتا آخر مفردا، دون ما ذكرناه من هذا الشعر، وهو هذا البيت:

(١١) المسعودى : مروج الذهب .. جـ١ ص ٣٦، ٣٧.

أبـا هـابيل قـد قتـلا جميعـا وصار الحى بـالميت الذبيـح[١٢]

هنا، عند هذا الحد، سيكشف واضع هذه السيرة الأسطورية هدفه الـذى دار حوله باحثا له عن جذور فى زمن لا نجد من مصادر المعرفة به غير ما ترويـه الكتب السماوية، **غير أن صانع السيرة لا يتحرج أن يسجل تفاصيل يريد أن يصل عبرها إلى هدفه الذى نص عليه فى آخر عباراته: "فلما سمع آدم ذلك ازداد حزنا وجزعا على الماضى والباقى، وعلم أن القاتل مقتول؛ فـأوحى الله إليـه : إنـى مخرج منك نورى الذى به السلوك.فى القنوات الطاهرة والأرومـات الشـريفة، وأباهى به الأنوار، وأجعله خاتم الأنبياء، وأجعل آله خيار الأئمة الخلفاء، وأختـم الزمان بمدتهم، وأغص الأرض بدعوتهم، وأنشرها بشيعتهم، فشـمر، وتطـهر، وقدس، وسبح، واغش زوجتك على طهارة منها، فإن وديعتى تنتقل منكما إلـى الولد الكائن منكما...[١٣]".**

إن الهدف القريب دعائى (بكسر الدال) يروج للخلافة العباسية أو الفاطميـة أو ما يشبهها من أقطار مغربية أو فارسية، وهذا الغموض المفروض على مدلـول عبارة "وأجعل آله خيار الأئمة الخلفاء، وأختم الزمان بمدتهم" أن هذا المؤلـف ـ المسعودى ـ ولد فى بغداد، وتنقل بين مصر، والمغرب، وفارس .. ومن ثم كـان التأسيس لأفضلية آل الرسول ـ عليه السلام ـ وأن دولتهم ممتدة إلى آخر الزمان، يستدعى أن يكون وجود جدهم الأعلى (محمد صلى الله عليه وسلم) بشارة آدم منـذ بدء الخليقة، وهدف الوجود الإنسانى كله، بل إن ذكر هذا الخبر مقترنا بأحزان آدم لفقد ولده (هابيل) يبدو تعويضا بالفرج والخلاص.

إن ما ذكره المسعودى فى "مروج الذهب" وفى غيره من مؤلفاتـه (مثـل: أخبار الزمان) لا ينفرد به، وإنما هو تقليد ظاهر فى تلك المؤلفات التى ينظر إليـها

(١٢) السابق نفسه : ص٣٧، والطريف أن يكنى القاتل المجهول "آدم" فيدعوه: "أباهـابيل" علـى طريقة العرب فى التكنية بالأبناء، أو الابن (الذكر) الأكبر.

(١٣) السابق نفسه.

على أنها "تاريخ" وأن مؤلفيها مؤرخون [١٤]، لقد كانت نقطة البدء عند هؤلاء المؤرخين، مثل محمد بن جرير الطبرى (توفى عام ٣١٠هـ - أى قبل وفاة المسعودى الذى توفى عام ٣٤٩هـ) وعلى بن محمد الشيبانى المعروف بابن الأثير (توفى عام ٦٣٠ هـ - أى بعد المسعودى بثلاثة قرون) - نقطة البدء هى: خلق العالم، وبداية الوجود البشرى، وكيف عاش آدم وانتشر نسله!! وما يستحق الدهشة والتأمل حقا أن هؤلاء "المؤرخين" الذين يحرصون على سرد أحداث زمانهم عاما بعد عام، مع ذكر الأسماء والمواقع والوقائع واختلاف الرواة، ويعتمدون على الوثائق وشهود الأحداث، يتعاملون مع آلاف السنين التى سبقتهم وكأنها حاضرة بين أيديهم، وكأن وثائقها طوع اطلاعهم. إنهم يحرصون على ذكر العنعنة (سلاسل الرواة) برغم أنهم يشككون فى مضمون الخبر بعد إيراده كاملا، وإيراد ما يخالفه أيضا، وقد أدى هذا النهج "غير التاريخى" إلى تسلل أساطير وأوهام وظنون احتمالية يصعب اعتمادها تاريخا، فضلا عن أنها ليست من موضوعات التاريخ، وكان من الخير تجاوزها.

إن الطبرى - فى صدر تاريخه، وتحت عنوان : "القول فى ابتداء الخلق ما كان أوله" يصل إلى **كيفية خلق الشمس والقمر**، ولكنه إذا كان يشعر بأن هذا الموضوع من واجبات المؤرخ، لا يسأل علماء الفلك، وإنما يستمد رواة السير والأخبار، ويقدم لنا روايتين مصدرهما واحد، وهو من يطلق عليهم "السلف":

١- يذكر بسنده حتى يصل إلى أبى ذر الغفارى، أنه قال : "كنت آخذ بيد رسول الله، صلى الله عليه وسلم، ونحن نتماشى جميعا نحو المغرب، وقد طفلت الشمس، فمازلنا ننظر إليها حتى غابت، قال : قلت: يا رسول الله: أين تغرب؟ قال: **تغرب فى السماء، ثم ترفع من سماء إلى سماء حتى ترفع إلى السماء**

(١٤) وعلم التاريخ له منهجه وأسسه الموثقة، وليس منها البحث فى نشأة العالم، أو استعراض الأمور الغيبية التى تدخل فى نطاق "الدين"، فالتاريخ هو أعمال الناس، وحركة الحياة، ومنهجه وثائقى يعتمد على النقوش والمدونات وشهادات الحضور، وتحليل الوقائع وعرضها على منجزات العلوم الأخرى.

السابعة العليا، حتى تكون تحت العرش، فتخر ساجدة، فتسجد معها الملائكة الموكلون بها، ثم تقول: يارب، من أين تأمرنى أن أطلع، أمن مغربى أم من مطلعى؟ قال: فذلك قوله عز وجل (والشمس تجرى لمستقر لها) حيث تحبس تحت العرش، (ذلك تقدير العزيز العليم) قال : يعنى "ذلك" صنع الرب العزيز فى ملكه، العليم بخلقه. قال: فيأتيها جبرائيل بحلة ضوء من نور العرش، على مقادير ساعات النهار، فى طوله فى الصيف، أو قصره فى الشتاء، أو ما بين ذلك فى الخريف والربيع. قال: فتلبس تلك الحلة كما يلبس أحدكم ثيابه، ثم تنطلق بها فى جو السماء تطلع من مطلعها. قال النبى صلى الله عليه وسلم: فكأنها قد حبست مقدار ثلاث ليال ثم لا تكسى ضوءا، وتؤمر أن تطلع من مغربها، فذلك قوله عز وجل: (إذا الشمس كورت) قال: والقمر كذلك فى مطلعه ومجراه فى أفق السماء ومغربه وارتفاعه إلى السماء السابعة العليا، ومحبسه تحت العرش وسجوده واستئذانه، ولكن جبرائيل عليه السلام يأتيه بالحلة من نور الكرسى. قال: فذلك قوله عز وجل (جعل الشمس ضياء والقمر نورا)[١٥] قال أبو ذر: ثم عدلت مع رسول الله، صلى الله عليه وسلم، فصلينا المغرب. فهذا الخبر ينبئ أن سبب اختلاف حالة الشمس والقمر إنما هو أن ضوء الشمس من كسوة كسيتها من ضوء العرش، وأن نور القمر من كسوة كسيها من نور الكرسى".

هكذا يورد الطبرى هذا الخبر بتمامه، دون تعليق، ولكنه لا يطمئن إليه، من ثم يورد الخبر الآخر، ليرجحه فى خاتمة المطاف، وسنجتزئ منه ما يكفى لتحديد عناصره وأساس رؤيته:

٢- وسند هذا الخبر الآخر متصل إلى عكرمة، الذى ينقل عن ابن عباس، رضى الله عنه:

(١٥) إن التعبير القرآنى غاية فى الدقة العلمية واللغوية، فالضياء يصدر عن الجرم فى ذاته، والنور يأتى منعكسا من مصدر آخر، وهذا حال الشمس والقمر.

"بينا ابن عباس ذات يوم جالس إذ جاءه رجل ، فقال: يا بن عباس، سمعت العجب من كعب الحبر، يذكر فى الشمس والقمر. قال: وكان متكئا فاحتفز، ثم قال: وما ذاك؟ قال: زعم أنه يجاء بالشمس والقمر يوم القيامة كأنهما ثوران عقيران، فيقذفان فى جهنم، قال عكرمة: فطارت من ابن عباس شقة ووقعت أخرى غضبا، ثم قال: كذب كعب،... بل هذه يهودية يريد إدخالها فى الإسلام، الله أجل وأكرم من أن يعذب على طاعته...

".... قال : ألا أحدثكم بما سمعت من رسول الله صلى الله عليه وسلم، يقول فى الشمس والقمر وبدء خلقهما ومصير أمرهما؟... إن رسول الله صلى الله عليه وسلم سئل عن ذلك، فقال: إن الله تبارك وتعالى لما أبرم خلقه إحكاما فلم يبق من خلقه غير آدم خلق شمسين من نور عرشه، فأما ما كان فى سابق علمه أنه يدعمهما شمسا فإنه خلقهما مثل الدنيا ما بين مشارقها ومغاربها، وأما ما كان فى سابق علمه أنه يطمسها ويحولها قمرا، فإنه دون الشمس فى العظم، ولكن إنما يرى صغرهما من شدة ارتفاع السماء وبعدها من الأرض.

قال: فلو ترك الله الشمسين كما كان خلقهما فى بدء الأمر لم يعرف الليل من النهار، ولا النهار من الليل.. وكان الرب عز وجل أنظر لعباده. وأرحم بهم، فأرسل جبرائيل عليه السلام فأمر جناحه على وجه القمر – وهو يومئذ شمس – ثلاث مرات، فطمس عنه الضوء، وبقى فيه النور، فذلك قوله عز وجل: (وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة) قال: فالسواد الذى ترونه فى القمر شبه الخطوط فيه فهو أثر المحو.

ثم خلق الله للشمس عجلة من ضوء نور العرش لها ثلاثمائة وستون عروة، ووكل بالشمس وعجلتها ثلاثمائة وستين ملكا... ووكل بالقمر وعجلته ثلاثمائة وستين ملكا...

ثم قال: وخلق الله لها مشارق ومغارب فى قطرى الأرض وكنفى السماء: ثمانين ومائة عين فى المغرب، طينة سوداء، فذلك قوله عز وجل: (وجدها تغرب

فى عين حمئة) إنما يعنى حمأة سوداء من طين، وثمانين ومائة عين فى المشـــرق مثل ذلك طينة سوداء تفور غليا كغلى القدر إذا ما اشتد غليها. قال: فكل يوم وكـل ليلة لها مطلع جديد ومغرب جديد، ما بين أولها مطلعا، وآخرها مغربا أطول مـــا يكون النهار فى الصيف إلى آخرها مطلعا، وأولها مغربا أقصر ما يكون النهار فى الشتاء، فذلك قوله تعالى (رب المشرقين ورب المغربين) يعنـــى آخرهـــا هاهنـــا، وآخرها ثم، وترك ما بين ذلك من المشارق والمغارب، ثم جمعهما فقال: (بـــرب المشارق والمغارب) فذكر عدة تلك العيون"(١٦).

من الواضح فى هاتين الروايتين عن مصدر النور فى الشمس والقمر، وعن اتجاه الحركة، تدخل عمل الخيال فيهما، الذى هدف إلى التوفيق بيـــن آيـــات مـــن القرآن الكريم ذكرت الشمس والقمر وحركتهما، وذكـــرت المشـــرق والمشـــرقين والمشارق، والمغرب والمغربين والمغارب، ومن ثم وجد فقهاء التفسير ضــــرورة التوفيق بين الصيغ المختلفة، ولم يبحثوا عن التوفيق أو التعليل عنـــد الفلكييـــن أو الجغرافيين، وإنما بحثوا عنه فى التوسع والبناء على مصدر "دينى" هـــو حديـــث شريف رواه أبو ذر (رضى الله تعالى عنه) وحفظه لنا الإمام البخــــارى، ونـــص هذا الحديث:

"عن أبى ذر قال : كنت مع النبى، صلى الله عليه وسلم، فى المسجد عنـــد غروب الشمس، فقال: يا أبا ذر! أتدرى أين تغرب الشمس؟ قلت: الله ورســـوله أعلم. قال: فإنما تذهب حتى تسجد تحت العرش، فذلك قوله تعـــالى (والشـــمس تجرى لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم)(١٧).

إننا إذ نتخذ نص الحديث ــ كما رواه البخارى ــ أصلا، سنجد أنه ينســـب الرواية لأبى ذر، كما يحدد أن الرسول صلى الله عليه وسلم بدأ الكلام لغير سؤال،

(١٦) تاريخ الطبرى جـ١ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) دار المعارف بمصـــر ط٤ ص٦٤ ــ ٦٧.

(١٧) البخارى : باب التفسير ــ سورة يس (الحديث رقم ٤٨٠٢) وأخرجه النسائى مختصرا.

وأن ما تكلم به خال من التفصيل، وأنه لم يذكر القمر مطلقا، وكذلك لم يشر إلى ذهاب الشمس مرتفعة إلى السماء (كما تبدو أمام الرؤية بالعين) فضلا عن تنقلها من سماء إلى ما فوقها من سماوات ، وإنما حدد الذهاب والسجود تحت العرش غاية نهائية لحركة الغروب. وقد أثار هذا التعبير اهتمام المفسرين. فماذا يعنى سجود الشمس تحت العرش؟ وبخاصة أن هذا مما لا يطلع عليه أحد.

اهتم **ابن حجر العسقلانى** بنفى اختلاف هذا السجود تحت العرش عما تشهده العين، فما تراه العين هو غاية ما يدرك البصر من حال الغروب.

وقال القرطبى: إن سجود النجم يعنى أفوله..

وقال الزجاج : سجود الشمس والقمر دوران الظل معهما.

وقال النحاس : أصل السجود فى اللغة: الاستسلام والانقياد لله عز وجل، لأن السجود فى كلام العرب، التذلل والخضوع.

وهناك من المفسرين من فوض الأمر برمته إلى علم الله سبحانه وتعالى، كما قال الخطابى إن الشمس تستقر تحت العرش استقرارا لا نحيط به نحن.

أما الجانب الذى نعنى به هنا، فهو أنه ليس فى القرآن، ولا فى السنة ما يستند إليه هذا التفصيل فى تعليل ضوء الشمس ونور القمر، وسبب اختلاف طبيعتهما، كما لم يحاول أحد أن يعلل لاختلاف شكل الجزء المنير من القمر ليلة بعد أخرى، على نسق مستمر طوال الشهر، فالأشهر والأعوام، وفى الرواية المنسوبة لابن عباس تتساوى أيام السنة الشمسية والسنة القمرية وهذا غير صحيح، وكان هذا من المعلومات المعروفة لمن هو فى علم ابن عباس لا شك. فالذى ننتهى إليه هنا أن الخيال عمل فى زيادة نص الحديث النبوى، بما جعل منه بناء خياليا له طبيعة الأساطير، وإذا كنا لا نعرف إلى أى زمن فى التاريخ أو قبل التاريخ يعود هذا التصور، فإننا نتوقف عن كشف جذوره، أما دلالته على التخيل، وتطويع المغيب ليتوافق والنص الدينى (القرآنى) ليقترب التصور من حدود مفاهيم العصر

الذى تم فيه تشكيل نص هذا الحديث الموضوع.. فإن هذا من الوضوح بحيث يتقبل أن يوصف بأنه محاولة تحتكم إلى دوافع أسطورية ضاربة فى القدم حيث كان الإنسان (البدائى / القديم) يلجأ إلى الأسطورة ليفسر بها ظاهرات الطبيعة التى لا تمكنه معرفتها العلمية، ولا تعينه مشاهداته الفعلية على التعليل لها، ففى هذا المستوى من (الحدس) يتحول زبد البحر إلى امرأة (إلهة) جميلة، وتركب الشمس عربة تنطلق بها فى السماء، وتدفعها الملائكة فى اتجاه الغرب.. من ثم لا نستغرب أو نتعجب من تعقب الطبرى فى ذات المكان (ص٦٧، ٦٨) للموضوع ذاته، ناسبا القول فيه إلى الرسول أيضا، ولكنه ـ هذه المرة ـ يحادث عليا بن أبى طالب، الذى يسأل الرسول عن "الخنس" فيجيب الرسول محددا لها بخمسة كواكب: البرجيس (المشترى) وزحل، وعطارد، وبهرام، والزهرة، فهذه الكواكب الخمسة الطالعات الجاريات مثل الشمس والقمر، فأما سائر الكواكب فمعلقات من السماء كتعليق القناديل من المساجد، وهى تحوم مع السماء دورانا بالتسبيح والتقديس والصلاة لله...

ثم يمضى (الحديث) ليصور حركة الشمس، **بأنها حين تطلع من بعض العيون فإنما تتحرك على عجلة حولها ثلاثمائة وستون ملكا (لاحظ توافق عدد الملائكة وعدد أيام السنة القمرية وليس الشمسية) وهؤلاء الملائكة يكونون ناشرى أجنحتهم. أما كسوف الشمس أو خسوف القمر فلا علاقة له بخطوط التوازى والتعامد، وإنما هو يحدث إذا أراد الله أن يبتلى الشمس أو القمر، أو يستعتب الناس ليرجعوا عن معصيته، فإذا كان الكسوف كليا، فقد حدث هذا لأن الشمس وقعت من فوق العجلة بجملتها**، وقد يقع الثلث أو الثلثان. فإذا عادت إلى الظهور بعد الاختفاء، فلأنها تخرج قليلا قليلا من غمر ذلك البحر الذى يعلوها، فإذا أخرجتها الملائكة اجتمعوا حتى يحتملوها ويضعوها فوق العجلة لتستأنف الدوران من جديد. وهكذا الأمر بالنسبة للقمر.

ولعلنا نستشعر الآن ـ أكثر من أى عصر سابق ـ غرابة هذا التصوير وامتداد عباراته لدرجة الإسهاب والتكرار، والخطأ فى الحساب، مما لا يمكن

قياسه إلى الأحاديث الصحيحة، ذات اللغة القوية، والإيجاز البليغ، والتوجيه القويم، والتي لا يمكن أن تناقض المبادئ العلمية، أو تتطرق إلى صور وإيحاءات ذات طبيعة أسطورية.

. إن ابن الأثير (مؤلف: الكامل فى التاريخ) يعيب على الطبرى أن يردد هذه الأساطير واضحة الصناعة، وأن يقبل نسبتها إلى الصحابة، وإلى رسول الله بما يصفه بأنه سند ضعيف، وبأنها مجافية للعقل، ويقول: "ولو صح إسنادها لذكرناها وقلنا به، ولكن الحديث غير صحيح، ومثل هذا الأمر العظيم لا يجوز أن يسطر فى الكتب بمثل هذا الإسناد الضعيف"..

ومع هذا فإن إصرار هذه الموسوعات التاريخية على أن يكون مبدأ التاريخ فيها هو بدء الخليقة، بل نشأة العالم، لابد أن يسوقها إلى هذه الأساطير المتداولة فى ثقافات أخرى، ووجه العجب أن تتحول من "خرافات" إلى "تاريخ"، من الخيال إلى الحقيقة. فحين نمضى فى هذا "الكامل" فى التاريخ سنجده يصور آدم ونشأته فى الجنة، وصنع حواء من ضلعه على النحو الذى تردده التوراة (فى نصها المعروف الآن) ويذكر صراحة أن ابن إسحاق كان يردد ما بلغه عن أهل الكتاب، وغيرهم!! فهل استطاع ابن الأثير بعد ستة قرون من "الإسلام" أن ينجو من تأثير الأساطير الإسرائيلية؟

سنختار نموذجا واحدا: **ماذا يقول العهد القديم ـ "التوراة" ـ عن آدم وحياته فى الجنة، وخلق حواء؟**

"وأخذ الرب الإله آدم ووضعه فى جنة عدن ليعلمها ويحفظها، وأوصى الرب الإله آدم قائلا: من جميع شجر الجنة تأكل أكلا، وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها، لأنك يوم تأكل منها موتا تموت، وقال الرب الإله: ليس جيدا أن يكون آدم وحده، فأصنع له معينا نظيره. وجبل الرب الإله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء. فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها، وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهو اسمها. فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء

وجميع حيوانات البرية، وأما لنفسه فلم يجد معينا نظيره، فأوقع الرب الإله سباتا على آدم فنام، فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحما، وبنى الرب الإله الضلع التى أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم. فقال آدم: هذه الآن عظم من عظامى ولحم من لحمى، هذه تدعى امرأة لأنها من امرئ أخذت، لذلك يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامرأته، ويكونان جسدا واحدا، وكانا عريانين: آدم وامرأته وهما لا يخجلان.

وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الإله، فقالت للمرأة: أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة؟ فقالت المرأة للحية: من ثمر شجر الجنة نأكل، وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا. فقالت الحية للمرأة: لن تموتا، بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر. فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر. فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل. فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان. فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر.

وسمعا صوت الرب الإله ماشيا فى الجنة عند هبوب ريح النهار، فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله فى وسط شجر الجنة. فنادى الرب الإله آدم وقال له: أين أنت؟ فقال : سمعت صوتك فى الجنة فخشيت لأنى عريان فاختبأت. فقال: من أعلمك أنك عريان؟ هل أكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها ؟ فقال آدم: المرأة التى جعلتها معى هى أعطتنى من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة: ما هذا الذى فعلت؟ فقالت المرأة: الحية غرتنى فأكلت. فقال الرب الإله للحية: لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية، على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك، وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها، هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه..[١٨]".

هذا ما حكاه العهد القديم..

(١٨) العهد القديم : سفر التكوين: الإصحاح الثانى، والثالث.

أما ابن الأثير فإنه يسوق الحادثة/ المشهد بالتعاقب وبالأسلوب الذى نتعرف عليه تحت عنوان: "ذكر إسكان آدم الجنة، وإخراجه منها": "قال ابن عباس وابن مسعود: فلما أسكن آدم الجنة كان يمشى فيها فردا ليس له زوج يسكن إليها، فنام نومة واستيقظ فإذا عند رأسه امرأة قاعدة خلقها الله من ضلعه، فسألها فقال: من أنت؟ قالت : امرأة. قال: ولم خلقت؟ قالت : لتسكن إلى. فقالت له الملائكة لينظروا مبلغ علمه: ما اسمها؟ قال: حواء. قالوا: ولم سميت حواء؟ قال: لأنها خلقت من حى. وقال الله له: (يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما).

وقال ابن اسحاق فيما بلغه عن أهل الكتاب وغيرهم، منهم عبدالله بن عباس. قال: ألقى الله تعالى على آدم النوم، وأخذ ضلعا من أضلاعه من شقه الأيسر، ولأم مكانه لحما وخلق منه حواء، وآدم نائم. فلما استيقظ رآها إلى جنبه فقال: لحمى ودمى وروحى، فسكن إليها. فلما زوجه الله تعالى وجعل له سكنا من نفسه قال له: (يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة... ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين). وعن مجاهد وقتاده مثله.

فلما أسكن الله آدم وزوجته الجنة أطلق لهما أن يأكلا كل ما أرادا من كل ثمارها غير ثمرة شجرة واحدة، ابتلاء منه لهما وليمضى قضاءه فيهما وفى ذريتهما. فوسوس لهما الشيطان، وكان سبب وصوله إليهما أنه أراد دخول الجنة فمنعته الخزنة، فأتى كل دابة من دواب الأرض وعرض نفسه عليها أنها تحمله حتى يدخل الجنة ليكلم آدم وزوجته، فكل الدواب أبى عليه حتى أتى الحية، وقال لها : أمنعك من ابن آدم، فأنت فى ذمتى إن أنت أدخلتنى، فجعلته بين نابين من أنيابها ثم دخلت به، وكانت كاسية على أربع قوائم من أحسن دابة خلقها الله كأنها بختية. فأعراها الله وجعلها تمشى على بطنها.

قال ابن عباس : اقتلوها حيث وجد تموها، وأخفروا ذمة عدو الله فيها.فلما دخلت الحية الجنة خرج إبليس من فيها، فناح عليهما نياحه أحزنتهما حين سمعاها.

فقالا له : ما يبكيك؟ قال: أبكي عليكما، تموتان فتفارقان ما أنتما فيه من النعمة والكرامة. فوقع ذلك فى أنفسهما. ثم أتاهما فوسوس لهما، وقال: يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ وقال: (مانها كما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين، وقاسمهما إنى لكما لمن الناصحين)...

وقال للحية : دخل الملعون فى جوفك حتى غر عبدى، ملعونة أنت لعنة يتحول بها قوائمك فى بطنك ولا يكون لك رزق إلا التراب. أنت عدوة بنى آدم وهم أعداؤك، حيث لقيت واحدا منهم أخذت بعقبه وحيث لقيك شدخ رأسك.."[١٩].

إن الصلة بين نص ابن الأثير والصيغة التوراتية واضحة تماما، على الرغم من انفراد الصيغة التوراتية بأشياء مثل ذكر جنة عدن، فى حين يقول ابن الأثير إنها الجنة وحسب، وتحدد الصيغة التوراتية أن الشجرة رمز، إذ توصف بأنها شجرة معرفة الخير والشر، وتربط هذه المعرفة بالموت، فى حين يلتزم ابن الأثير بالنص القرآنى الذى يصف الشجرة بأنها شجرة الخلد، ويضيف ابن الأثير بأنها شجرة الحنطة. أما التأثر فإنه واضح بصفة خاصة فيما يتعلق بالحية التى تتفق الروايتان على أنها كانت حيوانا يمشى على سيقان فلما أعانت إبليس على دخول الجنة فقد نزلت بها عقوبة الزحف على التراب، والعداوة المستقرة بين الحية والإنسان. ومن الطريف أن الصيغة التوراتية تجعل إبليس يقول للحية إنه سيمنعها من ابن آدم. هذا فى الوقت الذى لم يكن لآدم فيه ابن، وكذلك لم تكن له عداوة مع الحية تسوغ لإبليس أن يقحم نفسه بين طرفيها!!

إن ابن الأثير الذى يقحم اسم ابن عباس، وابن مسعود، دون أن يحدد سند روايته، يشير أيضا إلى ابن اسحاق، وأنه يسمع من أهل الكتاب، ولم يكن ابن الأثير بعيدا عن التأثر فيما أورد فى هذا الموضوع وغيره كثير، وإن كان ــ كما حاول أن يفعل الطبرى من قبل ــ يبذل جهدا فى التزام الصيغة القرآنية وتجنب مخالفتها، فأكثر ما يصنعه أن يضيف تفاصيل لم يتحدث بها القرآن، الذى يؤثر

(١٩) الكامل فى التاريخ جـ١ ص٣٢ــ ٣٤.

الاهتمام بالقضايا الكلية، ولا يفصل إلا فى الأمور الشرعية الاعتقادية والتشـويعية، أما مشاهد الوعظ فإن تحديد الغاية أحق بالعناية، لهذا لم يشر القرآن إلى الحيـــة، ولا إلى هذا الحوار الطويل بين الحية وحواء (فى العهد القديم) وبين إبليس والحيـة (عند ابن الأثير) وليس فى النص الدينى الإسلامى ما يشير إلى هذا، ومن ثم فإنـــه من صنع مخيلة (درامية) ترسم المواقف وتشخص الحالات النفسية، ولعلنا لاحظنـا أنه فى الصيغة التوراتية يتجلى الله سبحانه ـ ماشـــيا حتـــى ســـمع آدم وامرأتـــه صوته!! والطريف أن اشتقاق اسم حواء فى الصيغة التوراتية (العبريـــة) يحـــافظ على اشتقاقه العربى. وكذلك فى رواية ابن الأثير يفسر معنى حواء، مما يعنـــى أن لغة آدم كانت العربية!! على أن الرواية تذكر حواء بأنها لآدم "زوجة" ولـــم تكـــن العربية الفصحى فى العصر الذى ينسب ابن الأثير هذا النص إليه (القـــرن الأول الهجرى) يستخدم كلمة "زوجة" بل يقول عن الرجل والمرأة "زوج"، إذ كل منـــهما زوج للآخر!! ففى هذا ما يدل على أن هذا النص قد صنع فى عصر متأخر، وأنـــه لا يحمل صفات أسلوب ابن عباس، التى تدل على علمه بغريـــب اللغـــة وجزالـــة الألفاظ والتراكيب.

الفصل الرابع

العرب والأساطير (٢)

فى الفصل السابق أشرنا إلى آثار طوطمية باقية ودالة، وملامح أسطورية تسللت حتى صبغت بألوانها جانباً من كتابات المؤرخين الإسلاميين (العرب كابن الأثير ـ والفرس كالطبرى) وهنا ينبغى أن نضيف تفصيلاً يحدد مواقع "الأسطورة" فى الحياة العربية، وهذه المواقع لم تأخذ مكاناً فى تشكيل الثقافة الرسمية، ولم تكن ركنا مطلوباً فى منظومة العلوم العربية أو الإسلامية. لقد نظر إلى هذه الأساطير ـ عبر خمسة عشر قرنا أو تزيد ـ على أنها ليست أكثر من خرافات وحكايات شعبية مستحيلة من ألاعيب الخيال. وكما هو معروف فى أدبيات الثقافة العربية التراثية فإن وصف الأساطير ـ أو بعضها ـ بأنها "إسرائيليات" كان بمثابة نبذ واتهام ودعوة إلى الرفض، وتنزيه العقل من السقوط فى شرك الخرافات.. وإغفال حكم العقل وما يتبناه المنطق..

لقد تبنى الإسلام المنهج العقلى، وحرض على النظر والمشاهدة والاستنتاج من جانب، والوقوف عند حد ما يخبر به الله سبحانه من أمور الغيب، وتفويض المراد إليه سبحانه فيما لم يكشف عن تفصيله أو هيئته أو تحولاته.. إلخ من جانب آخر، وهذا المنهج العقلى، التفويضى فيما يتجاوز شهادة الحواس، وإمكان التجريب يقوم على الفصل بين "عالم الغيب" و"عالم الشهادة"، وإن أقر إمكان القياس بحيث تقترب صورة المغيب بأقيسة متنوعة تعتمد على المشاهدة، كما نجد فى آيات القرآن الكريم التى تصف كيفية نشأة العالم، وبعث الموتى بعد فناء الأجساد، وموقف الحساب، ونعيم الجنة وعذاب الجحيم.

إن استخدام كلمة "أسطورة"، و"أساطير" سيكشف لنا موقف الثقافة "الرسمية"[1] من هذا الفن الأسطورى، ويعلل لماذا لم يأخذ مكانا جادا ومؤثرا فى تشكيل الموروث الثقافى العربى.

---

(١) ونقصد بالثقافة الرسمية المصادر المعتمدة على ثوابت العقيدة، بعكس ما يشيع بين العامة كتراث شعبى.

سنتخذ من المعجم العربى بداية لاكتشاف آفاق الدلالة. إن مادة (س ط ر) أصل "الأسطورة"، وفى معجم **"لسان العرب"** لابن منظور المصرى، كما فى تاج العروس" للزبيدى، وهما الأكثر توسعا وتفصيلا ـ أن السطر: الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع: أسطر، وسطور، وأساطير، أو أن "أساطير" جمع الجمع (الذى هو أسطر أو سطور). ثم نقترب من المعنى عبر الاستعمال المأثور، المحكوم بدلالة السياق، وقد مهد ابن منظور لهذا بقوله: الأساطير: الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها. وسطرها: ألفها. وسطر علينا: أتانا بالأساطير.

١- قال الليث: يقال سطر فلان علينا، يسطر، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال: هو يسطر ما لا أصل له، أى يؤلف.

٢- يقال: سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل، ونمقها. وتلك الأقاويل: الأساطير.

٣- وقال الزجاج فى قوله تعالى: (وقالوا أساطير الأولين) خبر لابتداء محذوف، المعنى: وقالوا الذى جاء به أساطير الأولين، معناه سطره الأولون.

فالأساطير: الأباطيل والخرافات، أى ما لا يمكن للعقل أن يصدقه. والأساطير: ما سطره الأولون. ولكن الدلالة الأولى هى التى سادت وتبادرت، وسنجد أن "ما سطره الأولون" ما لبث أن انحاز إلى ما سطر هؤلاء الأولون من خرافات وأباطيل، بمعنى أن اللفظ لم يتسع ليتطابق مع ما كان ينبغى أن يدل عليه، وهو أن يكون دالا على "كل" ما سبقت العصور المتقدمة إلى العلم به وتدوينه، وليس من شك فى أن هذه المدونات القديمة تجاوزت "الأساطير" إلى كثير من المعارف الجادة والعلوم النافعة والخبرات المؤثرة فى التطور البشرى، ولكن هذا الانحياز إلى بعض ما يدل عليه "ما سطره الأولون" قد حمل معنى الإدانة والاستهجان إلى صنيع هؤلاء الأولين، ولعل هذا مما سوغ وصف هؤلاء الأولين بأنهم "جاهليون".

لابد أن يسوقنا المعجم إلى تداول الكلمة فى النصوص الدينية الموثقة.

فى القرآن الكريم، لم ترد كلمة "أسطورة" ــ بصيغة المفرد ــ وجاءت بصيغة الجمع (أساطير) تسع مرات: فى سورة الأنعام (الآية ٢٥)، والأنفال (الآية ٣١)، والنحل (الآية ٢٤)، والمؤمنون (الآية ٨٣) والفرقان (الآية ٥)، والنمل (الآية ٦٨)، والأحقاف (الآية ١٧)، والقلم (الآية ١٥)، والمطففين (الآية ١٣). وفى كل هذه الآيات يسند القول إلى المشركين (فردا أو جمعا):

ففى سورة الأنعام : **{يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين}** وفى سورة المطففين : **{إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين}**. وقد تأتى العبارة بصيغة القصر، أو التخصيص ــ كما فى آية الأنعام ــ وقد تكون العبارة مطلقة من هذا القيد. وفى المواضع المشار إليها غلب أسلوب القصر:

إن هذا إلا أساطير الأولين [الأنعام ــ الأنفعال ــ المؤمنون ــ النمل].

	: ما هذا إلا أساطير الأولين	[الأحقاف]
أسلوب الإطلاق	: قالوا أساطير الأولين	[النحل ــ الفرقان]
	: قال أساطير الأولين	[القلم ــ المطففين]

وقد جاء هذا الوصف يطلقه مشركو مكة على ما يتلو الرسول (صلى الله عليه وسلم) من آيات القرآن، فهذه الآيات مكية، وهذا يحدد القائل. إن وصف آيات القرآن بأنها ــ فى زعمهم ــ أساطير الأولين، قد يعنى أنها مما سطره القدماء (الأولون) دون أن يتضمن الوصف أنها كذب أو ليس لها من أساس، وسياق آيتى الفرقان والنمل :

{وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا}.

{لقد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين}.

يرجح ما أشرنا إليه، وليس فى هذا الترجيح ما يخالف أصل الدلالة اللغوية لمادة (سطر)، وقد أخذ بهذا "ابن كثير" فى تفسيره لآية سورة الأنعام، إذ يقول:

"يقول الذين كفروا إن هذا إلاّ أساطير الأولين": أى: ما هذا الذى جئت به إلاّ مأخوذ من كتب الأوائل ومنقول عنهم"، ولكن مفسرين آخرين رجحوا الدلالـــة العرفيـــة، المتداولة لكلمة، "أساطير"، ساعدهم على هذا الترجيح "المقام" أو الســـياق (العـــام) الذى أطلق فيه هذا الوصف، إذ نسب هذا القول إلى النضر بن الحارث بن كلـــدة، وكان قد دخل بلاد فارس، وتعلم من أخبارهم وأساطيرهم، فجعل من معرفته هـــذه سبيلاً إلى صرف الناس عن الاستماع إلى ما يتلوه النبى فى رحاب الكعبة، فكـــان يقول : أنا أحدثكم بأحسن مما يحدثكم به محمد، ويقول فى القرآن: أساطير الأولين، ليزهد الناس فيه، وليؤكد لسامعيه أن ما يقوله من أخبار فارس وحكايات أبطالها لا يختلف عما يقوله محمد من أخبار الأمم ومصائرها، فكلاهما (فى زعمه) يتلو مـــن أساطير الأولين!! فلعل هذا الاعتبار المستند إلى الحال الدالة هو الذى رجح عنـــد الزمخشرى ــ صاحب الكشاف ــ أن يقول فى تفسير آية الأنعام السابقة: "فيجعلون كلام الله وأصدق الحديث خرافات وأكاذيب، وهى الغاية فى التكذيب".

من ثم يمكن أن نستخلص أمرين:

الأول : أن كلمة "الأسطورة" ــ وإن كان استعمال الجمع (أساطير) هـــو الأكـــثر شيوعا ــ كانت معروفة متداولة، فى عصر نزول القرآن، ولهذا لم نجـــد أحدا ممن عنى بغريب القرآن. كابن قتيبة (فى كتابه: تأويل مشكل القرآن) والإمام الزركشى (فى كتابه: البرهان فى علوم القرآن) والحافظ السيوطى (فى كتابه: الاتقان فى علوم القرآن) لم نجد أيا منهم قد توقف عند كلمـــة "أساطير" بأن يعدها من الغريب أو المستجلب من لغة أخرى فيحتاج إلـــى تفسير، على كثرة عنايتهم وتفصيلهم فى هذا.

الثانى : أن "الأساطير" غلب على معناها ما أضفاه العـــرف عليـــها ورجحتـــه أو أسسته أسباب النزول، فهى الخرافات والأكاذيب، والكلام الباطل الـــذى لا أساس له، وليست الأقوال التى سطرها السابقون على نحو ما بينا، فلعـــل هذا الانزياح فى المعنى، أو التخصيص، هو الذى صرف الفكر العربـــى

الإسلامى عن الاهتمام (العلمى) بالأساطير، مما أدى إلى ضياعها أو أكثرها، وتبديدها فى سياقات أخرى، فتداخلت مع الأخبار التاريخية حينا، وتسربت فى القصص والحكايات أحيانا، دون أن تعد "نوعا" مستقلا بكيانه، يستحق أن نتأمله، ونتأوله. ففي مادة (سطر) يقول الزمخشرى فى معجمه (أساس البلاغة): "وهذه أسطورة من أساطير الأولين: مما سطروا من أعاجيب أحاديثهم" ولكن هذا التصور الموضوعى المحايد لمعنى الكلمة المصطلح، لم يكن هو السائد فى التعامل معها.

وجدير بالذكر هنا أن نعرف أن هذه الكلمة: الأسطورة، أوالأساطير، لم ترد فى نص أى حديث مما روى عن الرسول، صلى الله عليه سلم.

لقد اهتمت دراسات متعددة ــ من زوايا مختلفة ــ بالأساطير العربية، أو بعلاقة العرب بالأساطير، وقد نبه محمد عبدالمعيد خان (فى كتابه: الأساطير والخرافات عند العرب) إلى تغلغل الرغبة فى اكتشاف المجهول المخبأ فى المستقبل على مستويات مختلفة، ذات أساس واحد يطلق عليه "ملكة دقة الرؤية" التى استمرت واستقرت فى شكل يشبه العلم كان سائدا فى عصور سحيقه، مثل: العرافة والقيافة[٢]، وهما يختلفان عن الكهانة. لأن العرافة ــ فى رأيه ــ طور من أوهام العرب، بدأت من الطيرة والتفاؤل والتشاؤم، غير أنها (العرافة) ارتقت من مبادئ الأوهام واتصلت بدقة الرؤية التى هى الفطرة الثانية عند العرب، واتخذت شكل قيافة الأثر وقيافة البشر، وفى هذا تختلف العرافة والقيافة عن الكهانة، لأن

---

(٢) فى لسان العرب : يقال للحازى، وللطبيب عراف، لمعرفة كل منهم بعلمه. ويستشهد بقول عروة بن حزام:

فقلت لعراف اليمامة: داونى، فإنك، إن أبرأتنى، لطبيب

والعراف: المنجم أيضا. أما القيافة، فالقائف الذى يتتبع الآثار ويعرفها، ويعرف شبه الرجل بأخيه وأبيه، فالقيافة تتبع الأثر. أما الكاهن فهو الذى يتعاطى الخبر عن الكائنات فى مستقبل الزمان، ويدعى معرفة الأسرار، مثل شق، وسطيح، ومن الكهنة من كان يزعم أن له تابعا من الجن ورئيا يلقى إليه بالأخبار، ومثله فى الزعم بمعرفة المغيب فى المستقبل: المنجم.

العرافة نظرية(!!) مادية محضة؛ لأنها مبنية على الاستنباط من المحسوسات والعلامات، فى حين أن الكهانة نظرية روحانية خالصة(٣).

لقد وضع الإسلام علامة فارقة فى الثقافة العربية. إذ قضى على العرافة والكهانة، واستمرت "القيافة" التى تعتمد على ذكاء الاستنباط ودقة الملاحظة، فتحدس بالمجهول، كنوع من الفراسة، ولكنها لا تزعم الإنباء بالمستقبل. لقد تطورت القيافة إلى الفراسة، التى تطورت بدورها إلى "علم الطباع" (Characterology) أى الاستدلال بالصفات البدنية الظاهرة على الصفات النفسية الخفية، وليس لهذا علاقة بعالم الغيب أو التكهن.

وفيما يتصل بالأساطير العربية ينبغى أن نوضح عدة أمور:

١- سيكون إجمالا مخلا إذا حكمنا على الأساطير العربية فى حدود ما يعرف بالعصر الجاهلى الذى نروى شعره إلى اليوم، فوراء هذه الجاهلية القريبة جاهلية (بائدة) تمتد لآلاف من السنين، كانت لها أساطير تركت آثارها فى مرويات ونقوش ووثائق مختلفة.

٢- وينبغى أن ننظر إلى الجزيرة العربية على أنها مترامية المسافات، متعددة المحاور، فهناك اليمن، ذو الحضارة العريقة من عصر مملكة سبأ، وإلى معين، وحمير، وهؤلاء هم القحطانيون. وفى الشمال يقترب العرب. بل يلتحمون بحضارة الكنعانيين والفينيقيين، ولم يكونوا بمعزل عن بلاد الرافدين، بل كانت لهم صلات قوية بمصر فى عصرها الفرعونى.

٣- وفى صميم عصر الإسلام وجدنا الأساطير تتداخل مع مرويات تعد تاريخا، وقد يختلط التنجيم وأسرار النجوم بعلم الفلك، كما تسللت أساطير إسرائيلية إلى موضوعات دينية وثقافية وعلمية مختلفة، سبقت الإشارة إليها.

---

(٣) محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب ــ دار الحداثة ــ بيروت ط ثالثة ١٩٨١ ــ ص٢٩.

٤- ولعل إشارة النضر بن الحارث إلى ما عرف من أساطير فارسية أن يعطي مؤشرا مهما عن اتصال آخر بين ثقافة الجزيرة العربية بمجملها، وليس في شرقها (منطقة الخليج وشط العرب) بالثقافة الفارسية ذات التراث الأسطورى الغزير، ولعل "شاهنامة" الفردوسى تقرب صورة هذا الاتصال القديم (الفردوسى: منصور بن فخر الدين أحمد من شعراء القرن الرابع الهجرى) وهذه الشاهنامة (وتعنى : كتاب الملوك) تصور التاريخ الإيرانى تصويرا أسطوريا جوهر وبدايته الصراع بين (مهر) إله النور وبطولته وبلائه و(أهريمن) الذى يمثل قوى الشر، كما تروى ملحمة بطولية أخرى للبطل (اسفنديار) الذى خرج برجاله للاستيلاء على قلعة الملك (أرجاسب) وقد دخل اسفنديار وجنوده القلعة متنكرين فى هيئة قافلة من التجار[٤]، وقد عاد اسفنديار ظافرا إذ قتل خصمه، واستنقذ أختيه من أسره.

إن علاقة العرب بأساطير القدماء من الأمم الأخرى ومعرفتهم بها ليست محل إنكار، وإنما الإنكار يرد على أساس القضية، إذ يتجاوز المعرفة إلى إبداع الأساطير، وهذه قضية أخرى تحتاج إلى الكشف عن أساسها ربما بعيدا عن الأساطير ذاتها.

***

فى مقدمة "معجم الأساطير" يعرف واضعاه (شابيرو ـ و : هندريكس) الأسطورة تعريفا وظيفيا عمليا، فالأساطير تبتدع لتصور وتعلل نشأة الكون وخلق البشرية، ابتداء (من العدم) أونشأة وخلقا ثانيا عقب كارثة طبيعية كالطوفان أو الزلازل، وتحل هذه الكارثة ـ عادة ـ بعد أن يحل غضب الأرباب على البشر،

---

(٤) وهذه الطريقة في اقتحام المناطق المنيعة موتيفة (motif) أو جزئية قصصية متكررة. نتذكر حصان طروادة، فى الإلياذة، وكيف اقتحم منسر اللصوص منزل على بابا فى حكايته الشهيرة. وعن الشاهنامة يراجع : أمين عبدالمجيد بدوى: جولة فى شاهنامة الفردوسى، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١.

بعد الخلق الأول، فيعاقبون لعصيانهم. هذا الخلق الجديد والولادة الثانية يعزى في الأغلب إلى انبعاث الإنسان والحيوان وبذور العالم الجديد. هناك وظائف أخرى ينص عليها الباحثان كدافع لابتداع الأساطير، منها التعبير عن تصور للثنائية التي تصنع نسق العالم، حيث تتصارع قوتان تحاول كل منهما أن تنفرد بالهيمنة، وقد تعددت الثنائيات منذ فجر الحضارة، وتصورها كل عصر أو قطر بما يتماشى وعقائده السائدة: كالصراع بين الخير والشر، وبين النور والظلام، وبين السماء والأرض. وهناك دافع ثالث هو محاولة تفسير لغز الموت، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يعرف أنه سيموت. إنه يربط بين الميلاد والموت والولادة الثانية: أين يذهب؟ ولماذا لابد أن يموت، وماذا وراء الموت؟ وهل من المقبول أن يموت الأبطال الذين صنعوا فى حياة الناس أعمالا خارقة، أم أنه من الواجب أن يختلف مصيرهم عن مصير غمار الناس؟ من ثم نشأت أساطير الإنسان (البطل) الذى يكتسب صفات إلهية، تحتفظ له فى حياته أو بعد مماته، بمكانة وسط بين البشر والإله!!

عقب هذا التأسيس يتوقف الباحثان عند أساطير الأمم القديمة، وإلى الأمم البدائية المعاصرة لنا فى أمريكا الشمالية والجنوبية، وفى استراليا ونيوزيلنده وأفريقيا أيضا، والمهم أن مقدمة المعجم ذكرت من الأمم القديمة: المصريين الأوائل، ومن عاصرهم من شعوب حوض الرافدين (دجلة والفرات): السومريين والأكاديين والأشوريين والبابليين، والفرس والهند، واليونان والرومان (وإن كانت تصف الرومان بأنهم شعب عملى ينقصه التخيل، ولهذا نسخ أساطيره عن اليونان، مع بعض التغيير وميل إلى التشخيص) والشعوب السكندنافية، والسلاف، والصين، واليابان التى نقلت عن الصين، كما نقل الرومان عن اليونان.. **غير أن هذا المدخل لم يذكر العرب بكلمة واحدة، وكأنهم لا أساطير لهم**(٥). إن هذا الموقف من العرب (وربما العبرانيين بدرجة ما) يناقض المقدمات التى بدأ الباحثان بتأسيسها، فإذا

---

(٥) م. شابيرو، و: رودا هندريكس: معجم الأساطير ــ ترجمة حنا عبود ــ الناشر : دار علاء الدين: دمشق ١٩٩٩ ــ ص٩ ــ ١٥.

كانت الأساطير تمثل مرحلة أساسية فى تطور المجتمعات، وإذا كانت تبتدع أجوبة (خيالية) لقضايا وأفكار وهواجس لم يملك الإنسان القديم قدرة معرفيــة أو منـهجا علميا يساعده فى اكتشاف حقائقها، فلماذا يختلف العرب فى هذا المضمار؟

هل كان العقل العربى لا يملك القلق والتطلع الذى يجعله يطرح الأسـئلة؟ أم أنه وقف حائرا أمام الطبيعة والموت والغيب، وطرح أسئلته ولكــن خيالــه كــان ناضبا فقيرا، لم يساعده على ابتداع الأساطير؟

وقبل أن نبحث عن جواب لهذا الموقف، نتمهل عند دراسة أخرى بعنـوان: "الحكايات والأساطير والأحلام" فربما قدمت لنا عونا مهما فى موضــوع علاقــة العرب بالأساطير. يقول إريش فروم:

"إن الشئ الذى يدعو إلى الدهشة والعجب.. هو تشابه نتاج قدرتنا الإبداعيــة فى النوم مع الأساطير التى هى أقدم مبتكرات الإنسانية. على أن الأساطير لم تعـد تحيرنا الآن كثيرا، وإذا كانت باتت موضع احترام بانتقالها إلى ديننا فإننا نكن لــها تقديرا تقليديا سطحيا على أنها جزء من تقليد جدير بالاحترام، فإذا لم تتمتع بــهذه المكانة التقليدية فإننا نرى فيها صيغا تعبيرية طفولية لأفكار بشر لم يستنيروا بعــد بنور العلم، ومهما يكن فالأساطير... تنتمى إلى عالم غريب كل الغرابة عن تفكيرنا السائد فى الوقت الحاضر، ومع هذا تبقى الحقيقة الواقعة قائمة بــأن **الكثـير مـن أحلامنا شبيه بالأساطير، سواء من حيث الأسلوب أو من حيث المضمـــون**. وإذا خلناها غريبة عند الاستيقاظ،ومستمدة من مكان بعيد، فلدينا القدرة فى النوم على أن نصنع هذه الروائع الشبيهة بالأساطير. يوجد فى الأسطورة أيضا حوادث مسـرحية تستحيل فى عالم تتحكم به قواعد الزمان والمكان؛ فالبطل يغادر البيت والوطن لكى ينقذ الوجود، أو يهرب من أداء مهمته ويعيش فى جوف سمكة. ويمــوت،ويبعـث حيا، ويحترق الطائر الأسطورى وينبعث من الرماد مرة أخرى على نحو أجمـــل مما كان عليه بكثير.

طبيعى أن الشعوب المختلفة أبدعت مختلف الأساطير كما هى الحال لـــدى مختلف الناس الذين يحلمون أحلاما مختلفة. ولكن رغم هذه الفـــروق كلـــها فـــإن الأساطير كلها والأحلام لتشترك فى شئ واحد: هو أنها كتبت باللغة الواحـــدة، أى باللغة الرمزية"(٦).

وإذا فإننا أمام مسلمات بشرية مركوزة فى الفطرة الإنسانية:

أ- فهناك قبل تأسيس الحضارات وتسجيل التاريخ عصر للأساطير يجاوب ــ على طريقته ــ على الأسئلة الحائرة، وهو عصر عرفته كافة الحضـــارات، لأنـــه مقدمة ضرورية لعصر العقل الذى يبدأ بأن يغزو تلك الأساطير ذاتها للتوافـــق وأنماط التفكير المكتسب بالتجربة والمشاهدة.

ب- هناك اتصال بين أساطير الأمم المتقاربة حينا، والمتباعدة حينا آخر ــ يحكـــم هذا الاتصال نفاذ الأسطورة وقوتها، أو الغزو وضـــم الممـــالك، أو القـــرب الجغرافى. وقد يحدث التناظر أو التشابه بين أساطير أمم لم يكن بينها اتصـــال، وهذا يعنى أن الأساطير ليست خلقا عشوائيا ينبثق وينمو كيفما اتفق، وإنما هى طور من التصور والفكر المعبر عن واقع مرحلى تمر به الجماعة البشـــرية، كل جماعة بشرية، من ثم : تتقارب الدوافع فتتشابه الاستجابة.

جـ- وإذا كان من المسلم به أن عصر الأســـاطير قـــد مضـــى، فـــإن التشـــكيل الأسطورى لا يزال كامنا فى النفس الإنسانية، لأنه صادر عن قـــدرة فطريـــة واستطاعة تخييلية، غير أنه لا يمارس استطاعته فى شكل أسطورة (لأن درجة الوعى بالواقع والاعتراف بسطوة العقل تأخذ مكان الرقيب والكـــابح) ولـــهذا يتحور هذا الاستعداد الفطرى ليعبر عن وجوده بصياغة الأحلام، حيث يغيـــب الوعى، وينام العقل، فيلعب الخيال بكل طاقته متجاوزا حدود القدرة والمشـاهدة والواقع، ليصنع عالمه الخاص على قواعد الأسطورة.. وفى هذا لا يختلف حلم

(٦) إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام ــ ترجمة صلاح حاتم ــ دار الحوار ــ اللاذقيـــة ــ سورية ١٩٩٠ ــ ص١٣.

الإنسان العائش فى مجتمع متقدم حضاريا، عن حلم الإنسان الذى يعيش فى مجتمع متخلف. من حيث تجاوز الواقع والمشاهد والممكن.. حتى وإن اختلفا فى الاستعانة بمعطيات الواقع المشاهد.

إن هذه الثوابت الثلاثة (نظريا) ترفض استثناء العرب من إمكان إنتاج الأساطير، أو إغفال ما أنتجوا من أساطير حين رسم خارطة لنشاط الأمم القديمة. إن واضعى "معجم الأساطير" المشار إليهما ينصان على أن "لمعظم الثقافات أساطيرها الكونية"، والعبارة تستبعد التعميم والحصر، كما أنهما ينبهان إلى الأثر السلبى الذى لحق بأساطير بعض الأمم نتيجة عوامل طارئة، كضياع نصوص الأساطير التى كتبت بالخط المسمارى الذى ابتدعه السومريون، ولكنها خلفت ما يدل عليها، فإذا كانت معظم السجلات المسمارية المدونة على ألواح من القرميد الطينى اختفت بتحطم القرميد نفسه، فإن ملحمة "جلجا مش" التى تعد من أقدم الأساطير الإنسانية وأكملها وأعظمها على الإطلاق، تقدم الدليل على المستوى الذى بلغته الأساطير فى حضارة الرافدين القديمة. غير أنهما لم يقدما مثل هذا التعليل أو ما يشبهه لضياع الأساطير العربية أو أكثرها على الرغم من أنها خلفت وراءها ما يدل على تنوعها وتعدد مستوياتها. لقد عاش العرب عصر البدائية ــ شأن جميع الأمم، وعاشوا عصر تعدد الآلهة، وهو أحد الدوافع القوية لابتداع الأساطير، ولم يكن هؤلاء العرب بمعزل عن الأمم المجاورة، كما أنهم لم يكونوا محبوسين فى الجزيرة، فقوافل التجار وأطماع النفوذ والرغبة فى التوسع، والفيضان البشرى الذى يحملهم على تأسيس الممالك المختلفة على أطراف الجزيرة، كما حدث فى منطقة الأردن، والشام، والعراق.. كلها تؤكد أن هؤلاء العرب القدماء لم يكونوا نغمة منفردة بالنسبة لإنتاج الأساطير فى الشرق القديم، وإن شعرهم، وفنهم الحكائى ــ الذى أمكن تسجيله بالرواية الشفاهية قبل عصر الكتابة ــ يعطى اطمئنانا إلى وجود هذه الأساطير، وأنها مطْلب روحى وركن ثقافى لا يستغنى عنه.

***

لقد أثيرت قضية العلاقة بين العرب والأساطير فى ظل عصر سطوة الاستعمار الغربى وزحفه على أقطار الوطن العربى (منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين) كما كان المدخل إليها قائما على افتراض أن الجنس البشرى مكون من سلالات [آرية، وسامية ــ وحامية] وأن لكل سلالة خصائص واستطاعة محددة بموروثها العرقى، وليس أن هذه الخصائص محكومة بالبيئة الجغرافية أو النظام الاجتماعى السائد، وهذا التصور المفترض يعنى أن خصائص السلالة ملازمة ومستمرة ولا تقبل التغيير أو التحوير، فى حين أن القول بخصائص هى أثر للمكان أو للنظام السائد يعنى أنها قابلة للتطور والتغير، بتبديل المكان أو تغيير نمط الحياة ونظامها الاجتماعى.

وهكذا اقترنت إثارة القضية بدعاوى ومزاعم علمية، فى حين أنها لم تكن تهدف إلا إلى إعطاء مبرر للاستعمار، وأنه تقدم طبيعى ممن يملك الأهلية والقدرة فى اتجاه من هو موسوم بالضعف والقصور، بحكم الفطرة ذاتها.

لقد مهد "دارون" لنظرية الأجناس أو الفصائل البشرية، حين ألف كتابه الشهير "أصل الأنواع"، فقد قال بتطور الكائنات الحية وتسلسلها من أصل واحد، وقد بنى نظريته هذه على ما لاحظه من وجود انحراف فى التركيب العضوى فى عدد من الفصائل الحيوانية، وعلى ما شاهده من التغيرات التى تحدث لدى الحيوانات المستأنسة التى يقوم الإنسان بتربيتها وتحسين فصائلها، فانتهى إلى أن تدخل الإنسان لتحسين سلالة الحيوان، وإكثار المتميز منها، يناظر صنيع الطبيعة التى تختار هى أيضا وتنتقى الأجود، وتحدث بعض التغيرات التى تؤدى إلى تطور الأنواع.(٧)

لقد كان المفكر الفرنسى رينان (١٨٢٣ ــ ١٨٩٢) أحد الذين تأثروا خطى دارون، وقد بدأ مفكرا لاهوتيا (دينيا) وانتهى إلى القول بالتطور، حتى رأى أن

(٧) فهناك الاختيار الطبيعى، الذى يقابله الانتقاء الصناعى الذى يمارسه الإنسان على الحيوان والنبات.

العلم سيحتل مكانة الدين فى النفوس، لأنه دون غيره ــ الذى يستطيع أن يقدم للإنسانية ما تحتاج إليه، وهو الذى يحدد مثلها العليا. غير أنه عانى اضطرابا حمله على إعادة القول، ويقول الدكتور محمود قاسم إن "رينان" فكر فى اعتناق الإسلام، لولا ما رآه من محاربة أهله للعلم والتفكير الحر، ومن ثم بدأت حملته على العرب، فوصفهم بأنهم لم يكونوا أمة علم أو فن أو حضارة أو فلسفة، وما ينسب إليهم فى هذه المجالات جاء عن غير طريقهم. وقال "رينان" إن العقل العربى لا يصلح للدراسة والبحث، لأن العقلية السامية مجدبة كالصحراء التى نبتت فيها، وهى لا تقوى على التحليل والتعمق، الذى نجده متحققا فى نشاط العقلية الآرية..!!

لقد تصدى جمال الدين الأفغانى لمزاعم "رينان"، ورد على مقالته، ولقيه وناقشه، وبين له أن إلصاق الجدب العقلى والفلسفى بالجنس السامى لا أساس له، لأن العرب (فى الجزيرة) إذا استمدوا علومهم الفلسفية من أهل حران ونصارى الشام فإن هؤلاء ساميون أيضا فلم يكن اعتناقهم دين الصابئة أو النصرانية تنازلا عن أنهم عرب، وأن ابن رشد الفيلسوف المؤثر فى تأسيس الحضارة الغربية الحديثة ــ إذا سلمنا بأنه اضطهد فى موطنه فهذا لا يمنع أنه عربى أيضا!![٨].

غير أن موضوع العرب والأساطير وقابلية العقلية العربية لتوليد الأساطير ــ حسب تعبير محمد عبدالمعيد خان ــ يأخذ مستوى آخر حين يكون المدخل إليه هو "الخيال" وليس "العقل" أو الفلسفة، كما فى طرح رينان. وفى هذا السياق التخيلى، افترض أن خيال الأمم السامية محدود أيضا، ولا يستطيع ابتكار الإبداعات المركبة، التى تنهض على موضوع متطور فى سلسلة من الأحداث، يتجسد فى شخصيات وصراعات وانقلاب فى المصائر.. إلخ، وهذا الخيال المركب هو المسؤول عن فن المسرح، وفن الرواية.. ومن قبلهما هو المسؤول عن

(٨) محمود قاسم: " جمال الدين الأفغانى ــ مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) ص١٩١ وما بعدها.
وانظر أيضا : محمد عمارة : الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى ــ دار الكاتب العربى ــ القاهرة، ١٩٦٨.

الأساطير التي تعد ـ من وجهة التطور الفني ـ أساس الملاحم التي هي بدورها توازي المسرحية، وتؤسس لفن الرواية. لقد حاول رينان وأشياعه أن يجعلوا من هذا النقص في الملكات الفطرية الذي ألصقوه بالجنس السامي (والمقصود العرب بصفة خاصة) ما يبدو به فضيلة وميزه، ذلك لأن الأديان السماوية جميعها نشأت وتوطنت قديما في بلاد الساميين، وهذه الأديان أقرت في ضمير معتنقيها أن الله سبحانه صانع كل شئ، ومقدر كل شئ، وأن إرادته قاهرة وتقول للشئ كن فيكون ثم يترتب على هذا: أن هذا العقل المؤمن القدري المسلم (أو المستسلم) لا يبحث عن تعليل لظاهرة، لا يدهش لغرابة، ولا تهزه طوارئ الأحداث. إنه لا يفكر لماذا ثار هذا البحر ولماذا اطمأن واستوى، أو لماذا اهتزت الأرض لحظة ثم لم تهتز بعدها، أو لماذا كسفت الشمس ساعة من نهار.. لأن الله القادر القاهر يفعل في ملكه ما يريد، وليس لنا أن نفكر فيما وراء ذلك غير التفكير الديني الذي يجعلنا نقول إن هذا مؤشر لعدم رضاء الله عن أفعالنا وما أشبه هذا.. فالدين فضيلة الساميين، وقد أجاب نيابة عنهم على كل ما يعترض حياتهم من ظواهر أو غرائب أو كوارث، وقد وصلوا لحقائق الإيمان والاعتقاد في خطوة واحدة بإرادة إلهية، ومن ثم لم يكونوا بحاجة إلى أساطير تفسر أو تعلل!!

هكذا تدرج طرح قضية العرب والأساطير، وقد استغلت القسمة المقررة للخيال، ما بين خيال تصوري جزئي Reproductive Imagination ـ وخيال إبداعي تركيبي Productive Imagination ، وقد رأوا أن الخيال السامي (العربي) من النوع الأول، النوع الشارح والجزئي الذي يتجلى في تشبيه أو استعارة أو كناية، ويخترع أمثولة قصيرة أو مضرب مثل، ولكنه لا يبني عملا إبداعيا ممتدا ومتطورا، كالذي نجده في إلياذه هوميروس مثلا، أو شاهنامة الفردوسي.

إن هذه المزاعم التي تأخذ صياغة ذات طلاء علمي من اليسير تفنيدها، وقد عرض لبعضها عبدالمعيد خان في الفصل المشار إليه آنفا، فبين أن عرب الجزيرة لم يكونوا بمعزل عن الأمم المجاورة ذات الأساطير في زمانها كالبابلية والمصرية، وكذلك كانوا في حال من التواصل المستمر مع أهل الشمال (الساميين أيضا) ثم

يقول: نجد عند العرب والبابليين آراء متقاربة وأفكارا متشابهة وتقاليد متحدة، وعلى سبيل التمثيل: عقيدة الخلق والبعث وقصة الطوفان، كما نجد أساطير بابل سائدة في الحجاز: في مكة كما في البادية. غير أنه من ناحية أخرى يقر بأثر البيئة الطبيعية على التفكير واتجاه الخيال واستطاعته:

ففي الصحراء الرملية المجدبة (حيث لا زراعة ولا صناعة) يعتمد الرزق على قدرة الشخص، وانتظار القدر، ومن ثم يظل منشغلا بالطعام عن التفكير في قضايا الغيب وما وراء الطبيعة وتخيل الأساطير وصنع الخرافات. كما أن عقل الإنسان الصحراوي وخياله سيكون صورة منعكسة لأرضه: بسيطا، واضحا، مسطحا. هذا ما يسلم الباحث به، ولكنه يستثمره إيجابيا من جهة أخرى بقوله إن الاستفادة من الأشياء البسيطة تحتاج إلى دقة النظر وشدة النشاط، وهذه الميزة تحمل الإنسان على أن يتعمق في رؤية كل شئ، بسيطا كان أو معقدا، تقوى بصره وذاكرته ، وهذا ما تؤكده قراءة التراث العربي "وأجل مظهر من مظاهر البيئة الطبيعية في نفسية العربي حبه لوصف المرئيات وصفا دقيقا، هذا واضطرابه في قضاء الحاجات الضرورية ــ وهي عزيزة المنال في بادية العرب ــ يجعله ماديا محضا، ولذلك نرى أن غرائز العربي تميل إلى المادة أكثر من ميلها إلى المعاني والروح، فهو يمتاز عن الآريين في قوة المشاهدة"(٩).

إن عبدالمعيد خان لا يجرد عرب الجزيرة من القدرة على صنع الأساطير، فإن عندهم أساطير لا يمكن إغفالها، أما مدار التساؤل فهو نظامها" "فهل كان لها (للأساطير) نظام عند العرب كالأنظمة الموجودة عند أمم أخرى من حيث عملها في حياة البشر"(١٠)؟ وهذا سؤال جوهري، ونرجح أنه يحسم قضية العلاقة بين العرب والأساطير، ففي الحياة الجاهلية أساطير حول النجوم والكواكب، وأخرى عن الآلهة (الأصنام) وخرافات ذات طابع وعظي تكشف عن غرور الإنسان بقوته، وعبثية تطلعه للخلود، وحكايات عن الجن والحيوان.. الخ. وهذه جميعا

(٩) الأساطير والخرافات عند العرب : ص٢٧.

(١٠) السابق نفسه : ص ٢٣.

تعطى الدليل على أن عرب الجزيرة، فى مدنها وباديتها، فى عصورهم الجاهلية المبكرة، لم يتوقفوا عن ابتداع الأساطير بمستوياتها المختلفة، ولكنهم لم يعرفوا ما استقر عليه تسلسل الأساطير لدى الإغريق أو الرومان أو المصريين القدماء، مثلا حيث تصنع هذه الأساطير شبكة علاقات توازى فى تماسكها، وتسلسلها، وتشعبها، وتطرقها إلى معان ورموز شتى: توازى حياة المجتمع البشرى الذى يبتدع تلك الأساطير. هنا نستطيع أن نضيف: لقد صنع العرب القدماء أنماطا من الأساطير كذلك، وأنها كانت تغطى كافة احتياجاتهم الروحية وأشواقهم الوجودية، باستثناء المصير البشرى بعد الموت. وأهم من هذا أن هذه الأساطير تمثل محاور متقاطعة، ولا تتكامل فى هيئة شبكة تنطلق من رؤية (أو نقطة) مركزية أساسية.

***

إن الأساس "التاريخى" الذى يستند إليه القول بوجود أساطير عربية ضاربة فى القدم يعتمد على حقائق متنوعة الاتجاه، لا يقلل من حجيتها ضياع نصوص هذه الأساطير فى صيغتها الكاملة، بحيث تقنعنا هذه الصيغ بتحليل المحتوى وحده - بصدورها عن عرب الجزيرة خاصة.

الحقيقة الأولى تمدنا بها الجغرافية والتاريخ معا، إذ **يتأكد الاتصال** بين عرب الجزيرة وعرب حواشيها وأطرافها وما حولها، بالرحلة، والهجرة، وإقامة الممالك الجديدة، والغزو...

والحقيقة الثانية أن بعض **مناطق الجزيرة تمتعت بقدر وافر من الاستقرار واتصال عصور الحضارات، كاليمن، ومن** ثم حظيت أساطيرها بنوع من الحماية (الثقافية) فى حين أن مناطق أخرى عانت أنواعا من التغير والانقلاب فى الأحوال، فانطمر تراثها الأسطورى وغير الأسطورى على السواء، وهى التى أطلق عليها: العرب البائدة، ومثالها الواضح : قبائل عاد وثمود وطسم وجديس وجرهم.

الحقيقة الثالثة أن عددا من الرواة والإخباريين العرب، فى عصور الإسلام قد اهتم **بأساطير العرب القدماء، وحكاياتهم الفولكلورية، وليس من المقبول -**

عقلا ــ أن ينشأ هذا الاهتمام من فراغ، أو مجرد ادعاء، ورغبة في المباهاة بتراث كله مصنوع، وبخاصة أن هذا التراث الأسطوري لم يكن بمقاييس الثقافة التراثية (الرسمية) مما يصح التفاخر به. وفي هذا السياق يشار إلى مؤلفات وهب بن منبه، وعبيد بن شرية الجرهمي، وكعب الأحبار، ومحمد بن اسحاق، والهمداني... وغيرهم[11].

الحقيقة الرابعة، أن الأسطورية ــ كاتجاه في التفكير ــ ملازمة للوثنية، من ثم ليس من المقبول أن تكون عبادة حجر في معبد أو في ساحة مقدسة، أو عبادة نجم في السماء أو كوكب مجردة عن (اختلاقات فلسفية فنية = أسطورية) تقدم إلى أتباع هذه العبادة كمسوغ، بل كبرهان لأحقية هذا الإله في أن يعبد، وأن يرتجى أو يخشى بأسه. وفي التحليل اللغوي لأسماء بعض الأوثان والأصنام التي عبدت في جزيرة العرب يتكشف لنا أمران مهمان: أن لها نظائر في عبادات وطقوس خارج الجزيرة، قريبة منها أو بعيدة، وأن أسماءها ذات معان، مما يؤدي إلى أن تكون وراء هذه المعاني أساطير، هي بمثابة "الشرح" و"البرهان" على تحقيق المعنى في هذا الإله دون غيره.

على سبيل تقريب الفكرة.. يشار إلى أن معنى "آدم" أبو البشر ــ أنه اسم للرجل الذي يميل لونه إلى الحمرة ــ فهل لهذا صلة بأن تضرب لكبار وزعماء عرب الجاهلية قبة حمراء علامة على التميز؟ وهل استأثرت قريش (أو الحمس) بأن تضرب هذه القباب الحمر من الآدم[12]؟ وعند عرب الجنوب كان القمر هو الإله الذكر الأب، وكانت الشمس الإلهة الأم، وكانت "الزهرة" هي الابن، وإذا عرفها عرب الجزيرة وعبدوها باسم "الزهرة"، وأقاموا لها تمثالا يعبد هو "اللات" فقد عبدت الزهرة باسم "عشتروت" أو عشتار، وهي بذاتها "أفروديت" وهي أيضا "فينوس"، فالأصل ــ هو هذا النجم الأحمر الساطع المعروف بالزهرة، أما تشخيصه على الأرض، أو تجلياته، فإنها تختلف حسب طبائع كل حضارة، فإذا

(١١) يراجع في هذا : تراث شعبي ــ جـ ١ ص٢١.
(١٢) السابق : ص٧٧.

كانت "عشتار" أو "عشتروت" فى حضارة بابل وأشور وفينيقيا لها أساطيرها، وإذا كانت "أفروديت" الإغريقية كذلك، "وفينوس" الرومانية أيضا. فلماذا تتخلف "اللات" العربية فى هذا الجانب وحده ما دامت قد وجدت من يبعدها ويقدم لها القرابين؟!

هنا أيضا يذكر "**أساف**" و"**نائلة**"، وكانا بشرا فمسخا حجرين، حملا اسم: الصفا والمروة، وكان من شأنهما أن الفتى أساف وصاحبته نائلة ــ دخلا الكعبة خلسة، وارتكبا فيها إثما استهانة، فمسخا حجرين ثم أخرجا من البيت الحرام ونصبا ليرجما، خارجه، ليعتبر بهما الناس(١٣).

ثم .. نتوقف عند إشارة قرآنية ، لنرى كيف تناولها المفسرون، وكيف عرضها الإخباريون.

جاء ذكر "هاروت وماروت" فى القرآن الكريم مرة واحدة فى آية من سورة البقرة ، هذا نصها : {واتبعوا ما تتلو الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت وما يعلمان من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر فيتعلمون منهما ما يفرقون به بين المرء وزوجه وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم ولقد علموا لمن اشتراه ما له في الآخرة من خلاق ولبئس ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون}.

كيف عرض "**مختصر تفسير ابن كثير**" لهذه الآية؟ نقطة البدء التى تتقارب فيها أقوال "السدى" وأقوال "سعيد بن جبير" أن الشياطين كانت فى عهد سليمان ــ عليه السلام ــ تتسمع على السماء، فتعرف من كلام الملائكة قدرا يتصل بحياة الناس، فتسرع به الشياطين إلى الكهنة، التى تخبر به الناس فتعلوا منزلتهم. وقد علم سليمان بما يجرى فجمع ما كتب الكهنة، ووضعه تحت كرسيه، فلم يجرؤ شيطان على الاقتراب منه، إلى أن مات سليمان. فهنا ظهر الشيطان فى صورة

(١٣) شوقى عبدالحكيم : موسوعة الفولكلور والأساطير العربية: ص ٥٧.

إنسان، وتحدث إلى نفر من بنى إسرائيل، فدلهم على مكان كتب السحر، وأرجع إليها سلطان سليمان على الجن وظواهر الطبيعة، فبدا سليمان لهؤلاء على أنه ساحر، وليس نبيا، فبرأه الله تعالى فى هذه الآية من تهمة السحر، وصدق محمدا – صلى الله عليه وسلم – فى إخباره أنه نبى، وليس كما تزعم بنو إسرائيل.

ثم يصل إلى "هاروت وماروت" فيعرض أولا لتوجيه القرطبى للمعنى، وهو ما نقله ابن جرير بإسناده عن ابن عباس، أن "ما" فى قوله: "وما أنزل على الملكين" هى نافية، فالمعنى: لم ينزل الله السحر، ومن ثم تأويل الآية: "واتبعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان من السحر، وما كفر سليمان ولا أنزل الله السحر على الملكين (وهما فى هذا التأويل: جبريل وميكائيل) ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر ببابل هاروت وماروت". أما هاروت وماروت فى هذا التأويل فهما رجلان كانا يعلمان السحر.

مع هذا الاسناد لابن عباس لايرتضى ابن جرير أن تكون "ما" نافية، وإنما هى اسم موصول بمعنى : الذى ، ورأى (وحسب رواية المختصر: وادعى) ابن جرير أن هاروت وماروت ملكان أنزلهما الله إلى الأرض، وأذن لهما فى تعليم السحر اختبارا لعباده وامتحانا، بعد أن بين لعباده أن ذلك مما ينهى عنه على ألسنة الرسل، وأدعى أن هاروت وماروت مطيعان فى تعليم ذلك، لأنهما امتثلا ما أمرا به، وهذا الذى سلكه غريب جدا، وأغرب منه قول من زعم أن هاروت وماروت قبيلان من الجن، كما زعمه ابن حزم[١٤]. ثم يضيف: إن قصة هاروت وماروت رويت عن جماعة من التابعين: مجاهد والسدى والحسن البصرى وقتادة.. وقصها خلق من المفسرين المتقدمين والمتأخرين، وحاصلها راجع فى تفصيلها إلى أخبار بنى إسرائيل، إذ ليس فيها حديث مرفوع صحيح. وفى: "الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل" لجار الله الزمخشرى، لا يبدى اهتماما بهاروت وماروت، يكتفى بما سبق إليه ابن كثير من نفى السحر عن سليمان،

(١٤) مختصر ابن كثير – اختصار وتحقيق محمد على الصابونى – المجلد الأول – دار القرآن الكريم – بيروت ١٩٨١ – ٩٥ – ٩٧.

وتأكيد أنه من فعل الشياطين ، ومن أخذ عنهم من بنى إسرائيل، وأن تعليم السحر كان ابتلاء واختبارا من الله للناس. غير أنه يدل على مستويات أخرى لتأويل الآية، بتعدد القراءات فيها، بأن يذكر:

١- أن (ما أنزل على الملكين) يحتمل أن يكون معطوفا على (السحر) فيكون المعنى: يعلمون الناس السحر، ويعلمونهم ما أنزل على الملكين.

وقيل هو عطف على "ما تتلوا" فيكون المعنى : واتبعوا ما تتلوا الشياطين، واتبعوا ما أنزل على الملكين.

٢- (هاروت وماروت) : عطف بيان للملكين، علمان لهما..

وقرأ الحسن (على الملكين) بكسر اللام، على أن المنزل عليهما علم السحر كانا ملكين ببابل.

٣- وقرأ طلحة : (وما يعلمان) من أعلم.[١٥]

سنرى الآن كيف جرى تداول اسمى هاروت وماروت فى بعض الدراسات ذات الطابع الوعظى. وبالطبع لم يبدأ الأمر من فراغ ، ولعلنا نتذكر أن فى الآية الكريمة إشارة محددة إلى "السحر"، وأنه يمكن تعليمه، وأن هاروت وماروت قاما بذلك، وأن الذين تلقوا عنهما مارسوا سحرا شريرا، استخدم فى إفساد الحب بين الرجل وزوجه.

هذه علامات أساسية فى الخبر، أوالأخبار التى ساقتها الآية القرآنية، فكيف تحولت إلى أسطورة، تراجيدية، ذات طابع درامى مركب، فى كتاب "ذم الهوى" للإمام أبى الفرج عبدالرحمن بن الجوزى؟

سندع أمر العنعنة وسلاسل الرواة (المفترضين) جانبا، ونتعامل مع النص متحررا من هذه الرابطة التى نفاها ابن كثير:

تقول الراوية الأولى :

---

(١٥) جار الله الزمخشرى: الكشاف ــ المجلد الأول ــ دار المعرفة ــ بيروت (د.ت) ص٣٠١.

"لما كثر بنو آدم وعصوا، دعت عليهم الملائكة والسماء والأرض والجبال: ربنا أهلكهم.

فأوحى الله عز وجل إلى الملائكة: إنى لو أنزلت الشهوة والشيطان منكم بمنزلة بنى آدم لفعلتم مثل ما يفعلون، فحدثوا أنفسهم أنهم لو ابتلوا اعتصموا، فأوحى الله عز وجل إليهم أن اختاروا من أفاضلكم ملكين؛ فاختاروا هاروت وماروت، وأهبطا إلى الأرض حكمين، وأهبطت الزهرة إليهما فى صورة امرأة، فواقعا الخطيئة، وكانت الملائكة يستغفرون للذين آمنوا، فلما واقعا الخطيئة استغفروا لمن فى الأرض".

وتقول الرواية الثانية، عن نافع ، قال:

"سافرت مع ابن عمر، فلما كان آخر الليل، قال : يا نافع طلعت الحمراء؟ قلت: لا، مرتين أو ثلاثا، ثم قلت: طلعت. قال: لا مرحبا بها ولا أهلا. قلت: سبحان الله، نجم سامع مطيع. قال: ما قلت إلا ما سمعت من رسول الله، أو قال : قال رسول الله: "إن الملائكة قالت: يا رب كيف صبرك على بنى آدم، فى الخطايا والذنوب؟ قال: إنى ابتليتهم وعافيتكم. قالوا : لو كنا مكانهم ما عصيناك. قال: فاختاروا ملكين منكم. فلم يألوا أن اختاروا هاروت وماروت، فنزلا، فألقى الله عليهما الشبق. قلت: وما الشبق؟ قال: الشهوة. قال : فنزلا، فجاءت امرأة يقال لها الزهرة، فوقعت فى قلوبهما، فجعل كل واحد منهما يخفى عن صاحبه ما فى نفسه، فرجع إليها أحدهما، ثم جاء الآخر؛ فقال: هل وقع فى قلبك ما وقع فى قلبى؟ قال: نعم؛ فطلبها نفسها. فقالت: لا أمكنكما حتى تعلمانى الاسم الذى تعرجان به إلى السماء، وتهبطان به. فأبيا. ثم سألاها أيضا، فأبت. ففعلا، فلما استطيرت طمسها الله كوكبا، وقطع أجنحتها. ثم سألا التوبة من ربهما، فخيرهما فقال: إن شئتما رددتكما إلى ما كنتما عليه، فإذا كان يوم القيامة عذبتكما، وإن شئتما عذبتكما فى الدنيا، وإذا كان يوم القيامة رددتكما إلى ما كنتما عليه. فقال أحدهما لصاحبه: إن عذاب الدنيا ينقطع ويزول. فاختارا عذاب الدنيا على عذاب الآخرة، فأوحى الله إليهما أن ائتيا بابل، فانطلقا إلى بابل، فخسف بهما، فهما فيها منكوسان بين السماء والأرض، يعذبان إلى يوم القيامة".

الرواية الثالثة، عن نافع عن ابن عمر أيضا . تقول:

"إن آدم لما أهبطه الله إلى الأرض، قالت الملائكة: أى رب! أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء، ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك؟

قال : إنى أعلم ما لا تعلمون.

قالوا : ربنا ، نحن أطوع لك من بنى آدم.

قال الله تعالى للملائكة: هلموا ملكين من الملائكة حتى نهبطهما إلى الأرض فننظر كيف يعملان.

قالوا : ربنا ، هاروت وماروت.

فأهبطا إلى الأرض، فتمثلت لهما الزهرة امرأة حسنة من أحسن النسوة، فجاءتهما فسألاها نفسها، فقالت: لا والله حتى تكلما بهذه الكلمة من الإشراك، فقالا: والله لا نشرك أبدا. فذهبت عنهما، ثم رجعت بصبى تحمله، فسألاها نفسها، فقالت: لا والله حتى تقتلا هذا الصبى، فقالا: والله لا نقتله أبدا، فذهبت ثم رجعت بقدح فيه خمر، فسألاها نفسها، فقالت: لا والله حتى تشربا هذه الخمر، فشربا، فسكرا، فوقعا عليها، وقتلا الصبى، فلما أفاقا قالت المرأة: والله ما تركتما شيئا مما أبيتماه على إلا وقد فعلتماه حين سكرتما.

فخيرا بين عذاب الدنيا والآخرة، فاختارا عذاب الدنيا"(١٦).

هذه ثلاث روايات لأسطورة واحدة، وكما سبقت الإشارة إن رواية ابن الجوزى المتوسعة لم تبدأ من فراغ. فقد تضمنت الآية القرآنية إشارات، ليست لها علاقة مباشرة بقصة الأسطورة، ولكنها يسرت مهمة قبولها. ونلاحظ أن شكل الأسطورة: امتداد الحجم، وسيطرة طابع الحوار عليها، قد تدرج من الإيجاز، إلى البسط ومراجعة القول، بل إن الرواية الثالثة، وهى منسوبة لنفس من نسبت إليه الثانية ـ تبدو أكثر تعقيدا من الوجهة الفنية، فقد تدخل فى سياقها الراوى الأول (الرسول) ليشرح معنى الشبق. والمشهد الختامى فيها أكثر درامية، حيث تسود

(١٦) ابن الجوزى : ذم الهوى ـ دار الكتب الحديثة ـ القاهرة ١٩٦٢ ـ ص١٥٦ـ١٥٨.

"تيمة" المواجهة بين الملكين والمرأة ــ ثلاث مـــرات، تتـــدرج هبوطـــا، ليثبـــت بالأسطورة/ الموعظة أن الخمر أم الكبائر، وأن من يشربها لن يجد ما يحول بينـــه وبين الزنا، والقتل، والكفر!!

لقد استمدت تحفظات الملائكة على خطايا البشر من مشـــهد قديـــم يرتبـــط بالخلق الأول حين تساءلوا: (أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء) فكان لابد من إجراء هذا الامتحان للملائكة أنفسهم ليروا كيف تفعل الشهوة وإغراء الشيطان.

فى الرواية الأولى أهبطت "الزهرة" إليهما فى صورة امرأة.

فى الرواية الثانية لا يشار إلى الهبوط ولا التحول: "فجاءت امرأة يقال لـــها الزهرة" وتعود الأسطورة إلى نسقها الطبيعى كما فى الرواية الأولى، وذلـــك فـــى الرواية الثالثة حيث تمثلت لهما الزهرة. فالتخفى والتحول من طبائع الأسطورة.

لقد انفردت كل صياغة بشئ جوهـــرى بالنسـبة للمضـــامين الأســـطورية المتجاوزة، ففى الأولى دعت كافة المخلوقات: الملائكة والسماء والأرض والجبال، على بنى آدم أن يهلكهم الله. وفى الثانية كان سؤال الزهرة عن "كلمة السر" التـــى تصعد بها الملائكة إلى السماء، هذا على الرغم من أنها مجرد "امرأة يقـــال لـــها الزهرة" وليست كائنا غير طبيعى يطمح إلى الصعود، ولهذا كان شأنها يسير فـــى الاتجاه العكسى، فهى امرأة أولا، طمسها الله كوكبا بعد إفسادها لملكين وطموحـــها لأن تطير إلى السماء. وفى الثالثة مارس الملكان أهم الرذائل والخطايا البشـــرية: الزنا والقتل والشرك والسكر، وفى جميع الروايات أن هاروت وماروت كانا مـــن فضلاء الملائكة، وأن اختيارهما لهذه المهمة الاختبارية الصعبة كان بتزكية مـــن سائر الملائكة، وفى هذا أقوى اعتذار عن خطايا البشـــر، حتـــى مـــن صـــاحب "ذم الهوى"!!

الفصل الخامس

إيروس .. الكرة المقسومة ونظرية العشق عند العرب

١- إيروس .. إله الحب :

ليس هذا الفصل عن عاطفة الحب في ذاته، وقد كان القدماء يفضلون كلمة "العشق" في التعبير عن معنى التعلق، إذ العشق درجة أعلى في الحب؛ فلعل هذه العاطفة لا تحتاج إلى تعليم، لأنها فطرة، من ثم لا تتأثر فيها حضارة أو ثقافة بغيرها، ولكن هذا التأثير يمكن أن يحدث حين ننتقل بالبحث إلى مستوى التعبير الأدبي أو الفني، لأن تبادل التأثير بين الآداب والفنون قائم منذ أقدم عصور التاريخ. وليس من المستطاع الكشف عن مفاهيم العشق في الحضارة العربية الضاربة في القدم، لأنها لم تترك مؤلفات، كالتي نجدها للإغريق والرومان، وتعود إلى ألفي عام مضت، كما نجدها على سبيل المثال في كتاب **"فن الهوى" للشاعر الروماني" أوفيد"** (عام ٤٣ قبل الميلاد ــ ١٨ ميلادية). وقد يكون مفيدا أن نشير إلى محور الاهتمام في هذا الكتاب، ونقارنه بالتصور (الفني) للحب في زمانه، ثم في عصر نهضة الحضارة العربية فيما بعد[1]. وكتاب "فن الهوى" ثمرة من ثمرات تأثر الرومان بالحضارة الإغريقية، التي تغلبوا عليها في ميدان القتال، وخضعوا لها في ميدان الثقافة. **إن "أوفيد" يسوق الحب على أنه لعبة أو تسلية، جعل لها أصولا وقواعد، استمدها من خبراته المتمكنة في مجال العشق، مازجا بين هذه الخبرة بالأساطير وثقافة العصر السائدة**، ساخرا متهكما بالآلهة والبشر على السواء، ومن ثم فإنه يصور مواقف نمطية يشرح للمتلقي كيف يتصرف إزاءها، ويتنبأ بما قد يكون لدى المرأة من انعكاس لتصرفات الرجل، ويوازن بين الفرص والمخاطر، وبين المزايا والمثالب، ويوصي المحب الذكي باتباع بعض الحيل

(١) فن الهوى ــ أوفيد ــ ترجمة ثروت عكاشة ، دار الشروق ــ القاهرة ١٩٧١ وعن مقدمته التي كتبها الدكتور عكاشة نلخص فكرة الكتاب.

والمناورات، كما يحذره من غيرها، ضارباً أمثلة بحكايات من الأساطير، من ثم فقد انقسم "فن الهوى" في ثلاثة كتب: يشرح في أولها ما يجب على طالب الهوى أن يفعله ليستولي على قلب حبيبته، وفي الثاني يعلمه كيف يحتفظ بحبها إلى أطول زمن ممكن، وفي الأخير يتوجه إلى المرأة بنصائحه فيعلمها كيف توقع بالرجل في حبائلها، وكيف تحتفظ به خاضعا لحبها أطول مدة ممكنة.

هذه نظرة عامة على محتوى "فن الهوى" يمكن أن تجعلنا أكثر وعيا بالفروق بين هذا المنحى (الإغريقي الروماني) والفهم العربي (التراثي) لهذه العاطفة.

١- إن هذا المستوى من الحب الحسّي (أو الجنسي الذي آثر "أوفيد" وصفه بالهوى وجعل المرأة المتحدث عنها وإليها من غير المصونات) لم يكن المستوى الوحيد بالطبع، فهناك الحب الذي صورته التراجيديات الإغريقية، وتابعتها فيه التراجيديات الرومانية، وهو فيها "قدر" لا يخضع للتدبير البشري، و"حاكم" للمصائر، واختبار لصلابة الإنسان (رجلا كان أو امرأة).

٢- إن التراث (الأدبي) العربي عرف مثل هذا الكتاب، نجد بواكير هذا الاتجاه في تصوير حالات الحب عند الجاحظ، والوشاء، والإنطاكي، ثم اتسعت ظاهرة الاهتمام بالحب الحسّي في مؤلفات ما يطلق عليه عصر الانحطاط الأدبي، في العصر العباسي الثالث، والمملوكي، والعثماني. وهنا لا نشير إلى تصوير الحب في دواوين الشعراء، بل في دراسات وكتب تخصّص له.

٣- إن هذا الاهتمام بالجنس (أو الحب الحسّي) لم ينشأ من فراغ، فبعيدا عن التحذلق وادعاء الكمال الكاذب يشغل الاهتمام بالملاذ المادية كالطعام والثياب ورفاهية الحياة مساحة شاسعة في نفس الإنسان، ومن هذه الملاذ المادية الجنس الذي يشغل حيزا ليس بالقليل من تفكير الإنسان وتوجيه سعيه، وكسبه، وسلوكه العام. وقد اصطنع الإغريق للحب إلها رمزياً، شكلوا له أسطورة، كان لها صدى في الفكر العربي منذ القرن الثالث الهجري، أي في أعقاب ترجمة أفلاطون، وأرسطو بوجه خاص.

لقد عرف الإغريق الإله (Eros) وهو كما يعرفه معجم الأساطير ــ رب الحب، الإغريقى، ولذا وحّده الرومان بمقابله فى الرمز "كيوبيد"، وقد ولد مع السماء والأرض تأكيد الخطورة وقدم عاطفة الحب بين الكائنات (وليس البشر وحسب). ولهذا الإله "إيروس" علاقة مباشرة برموز أخرى، فقد قررت الأساطير الإغريقية أن "إيروس" هذا كان ثمرة حب مشترك بين "أفروديت" (وهى فينوس الرومانية) التى تشكلت من زبَد البحر وولدت فى صدفة من اللؤلؤ، وبين "أريس" (Ares) وهورب الحرب. فهكذا ولد إله الحب، يحمل صفات أمه الجميلة الباهرة، وصفات أبيه الدموى العنيف. ولقد كانت الإلهة الأم ــ عند الرومان ــ ذات فضائح عشقية مع "مارس" إله الحرب، حتى صار عشقها له أضحوكة الآلهة، كما كان لها حب آخر، كان للتراث الأسطورى فى بلاد العرب علاقة به، إذ عشقت "أدونيس" الذى جابت معه جبال لبنان، وقد أحبته وأخلصت له برغم أنه بشر وليس إلها، بل لقد ازدرت من أجله حب الآلهة، مما أثار "مارس" – المعشوق الإلهى السابق، فتحول إلى خنزير وحشى، وهاجم أدونيس، وأحدث فى فخذه جرحا تسبب فى وفاته.

هذا أصل "إيروس" وسلسلة نسبه، وصفاتهم. أما "إيروس" نفسه فقد شكت أمه من أن طفلها بقى طفلا أبدا، فأجابتها الآلهة بأنه لن يكبر أبدا طالما لم يكن لها من الأولاد غيره، عندئذ أعطته أمه أخا فبدأ يكبر معه" وهذا التصوير يعنى أن الحب لكى ينمو لابد له من حب مقابل، لابد أن يكون متبادلا بين اثنين!!

هذا ــ كما رأينا ــ المستوى الأسطورى للحب، المستوى الذى تعيشه وتفعله الآلهة الإغريقية / الرومانية فيما بينها، وهو المستوى الذى يرسم حدود المباح والمحرم فى هذا المجال، وهى حدود لا تبتعد كثيرا عما صوره "أوفيد" فى كتابه "فن الهوى"، مما يرمز إلى الاهتمام بمبدأ الخصوبة، وقوة التواصل فى ذاتها، فلم تكن الآلهة ــ بصفة عامة ــ نماذج للوفاء أو العفة، وكان يسيرا عليها أن تغامر وتعبث ــ شريطة أن تتوارى أو تخفى أثرها.. الخ.

أما المستوى الفلسفى، الذى وضع أسسه أفلاطون (حول ٤٢٩ــ ٣٤٧ق.م) فإنه يضع فى حسبانه هذه الأساطير، غير أنه لا يلتزم بحدودها، لم تكن

آراؤه مطابقة لها، وإنما ظهرت فيها تأملاته، وتقسيماته التي تراعي الفروق بين أصناف البشر، كما أن له موقفا غير أسطوري من الآلهة أنفسهم.

٣- على مائدة أفلاطون :

لقد طرح "أفلاطون" أفكاره الفلسفية في شكل حوار اشترك فيه عدد من الفلاسفة على رأسهم سقراط، الذي دأب أفلاطون أن يجعله ناطقا بآرائه هو (لأن سقراط أستاذ أفلاطون، ولم يؤلف كتبا) في طابع حواري جدلي، وكان هذا الاجتماع حول مائدة، ولهذا أطلق على هذه المحاورة اسم: "المأدبة"، وحوار المأدبة هو الذي قرأه الفقهاء العرب الذين ألفوا عن الحب كتبا أو فصولا، ولهذا ينبغي أن نتعرف على طبيعة المأدبة: سياقها، وأهم ما انتهت إليه من فلسفة لعاطفة الحب. وقد عرضنا لهذا من قبل[٢]. ومن ثم نسوق هذا العرض لمحاورة المأدبة:

وقد يحق لبعض مفكرينا أن يرى في **اختيار "المأدبة" عنوانا لمحاورة أفلاطون عن الحب أمرا له دلالته، ذا صلة وثيقة بالحب، وهو تعلق النفس بنفس أخرى عن طريق الحوار. ونضيف بدورنا مغزى آخر لا يقل أهمية، بل أكثر من مغزى، فالمحاورة تجرى في بيت أجاتون الشاعر، الذي كان يحتفل بالجائزة التي ظفر بها. ومادمنا أمام نوع من الحوار الفلسفي واللغة الرمزية، فقد يكون من حقنا اعتبار علاقة "الشعر" بالحب، واعتبار الظفر فيه "جائزة" أولى تستحق الاحتفال وتثير الحوار من إيحاءات ما تدل عليه المأدبة!!** ومهما يكن من أمر فقد دار الحوار بين جلساء المائدة، ولم يكتمل إلا حين تدخلت "ديوتيم" في حوار لها مع سقراط، ولا نشك في أهمية هذا المغزى. ففي شئون الحب لا يكتمل المعنى إلا بالمرأة، ولا نصل إلى فصل الخطاب إلا عن طريقها، ويقر سقراط بفضلها صراحة إذ يقول عنها : "وهي التي علمتني هذه الأمور عن الحب".

وفيما يخص حوار المأدبة فإننا سنكتفي هنا باللمحة الدالة على اتجاه الآراء فيه، تلك الآراء التي حاولت أن تفسر الحب تفسيرا فلسفيا، وكان المتحدثون يجلسون إلى مائدة "أجاتون"، وقد بدءوا بمدح الحب أو ذمه كل على طريقته

---

(٢) الفصل السادس من كتاب: الحب في التراث العربي.

الخاصة، ولكن ظل الأساس واحدا وهو أن الحب اله، وينبغى النظر إليه بتقديس، وقد أدلى أفلاطون برأية فى النهاية من خلال أستاذه سقراط، بطريقته الحوارية المقنعة القائمة على مناقشة الأضداد، والاعتماد على "الإسقاط" ثم ينتهى إلى "دليل الخلف" فيستقر الرأى ــ الذى لا رأى غيره ــ فى النهاية.

سنعرض الآراء التى ألقيت حول المأدبة، وسنضع فى الاعتبار أنه من الضرورى تخطى الطابع الوثنى لهذه الأقوال، وأن لغتها مجازية ذات دلالات رمزية يمكن اكتشافها بقليل من التأمل.

كان "فيدروس" أول المتكلمين، والحب عنده أقدم الآلهة، إنه أول، ليس له نسب، لم يذكر أبواه فى أى مؤلف، لا نثرا ولا شعرا. وهنا يستشهد فيدروس بعبارة لهزيود، الذى يقرر أن أول الموجودات كان العماء، ثم كانت الأرض ذات الصدر الرحب، وهى الأساس الأكيد لكل الأشياء، ثم الحب.. فهو التعمير وهو الحياة، وهو فاضل خير بطبيعته.. ولذلك يشعر الإنسان بالخجل إذا ارتكب عملا ينتقص من قدره أمام والده أو صديقه، ولكنه أبداً لن يشعر بألم يساوى ألمه إذا وقع منه النقص أمام محبوبه. وبذلك يكون فيدروس قد تحدث عن الأثر الأخلاقى والمظهر الاجتماعى للحب، ورأى أنه سبيل إلى الفضيلة، وأنه رباط بين الجماعة.

ثم يتكلم "بوزانياس" فيقرر أن للحب الهتين: الأولى أو الكبيرة ابنة أورانوس أى السماء، والأخرى من نسل ديون وزيوس، وهى البانديمية.. أى الشعبية. وهكذا أرجع الحب إلى نوعين: سماوى وأرضى أو شعبى. ويقول بوزانياس: على هذا النحو كل ما نفعله من الشراب والغناء والحديث، فليس فى كل ذلك ما هو جميل إذا نظر إليه نظرة مطلقة، ولكن الطريقة التى يمكن أن يتحقق بها هذا النشاط هى التى تضفى عليه هذه الصفة. وهكذا سيختلف الحب السماوى عن الحب الشعبى، أو الذى هو فى استطاعة العامة، فليس الحب فى ذاته حسنا أو شريفاً إلا حين يحركنا إلى محبه ما هو شريف، أما الذين يتحركون نحو إشباع اللذة الحسية وعشق البدن فتكون شهواتهم جسدية، وأما الذين يهتدون بالحب الإلهى فإنهم يتحركون نحو خير المحبوب ومساعدته على بلوغ الكمال، ومن ثم كان الحب

قوة تربوية عظيمة الأثر. وقد تكلم الطبيب من وجهة نظر الطب، فقال اركسماخوس الطبيب إن الحب قوة خلاقة نهض بها الكون، كما ذهب إلى أن الصحة هي ائتلاف الاضداد بالحب.

وحين يبدأ **"أرستوفان" حديثه فإننا سنواجه قصة الإنسان المدور، أو الأكر المقسومة**، فهو أهم خطباء المأدبة بالنسبة لابن داود. لقد قدم أسطورة هي بمثابة أنثروبولوجيا خيالية ــ إن صح القول ــ يحاول أن يفسر بها تاريخ التجاذب العاطفي بين الرجل والمرأة وأطواره وأسراره. ويقرر أرستوفان أن الإنسان في عصوره السحيقة لم يكن كما نعهده اليوم من اعتدال القامة واتجاه الحركة، بل لم يكن مجرد ذكر وأنثى، وإنما كان هناك نوع ثالث هو ذكر وأنثى معا، سبق هذين النوعين، أو هو الأساس الغيبي لهما، وكانت صورة هذا المخلوق لها ظهر مستدير، وجوانب دائرية، كما كان مزدوج الأطراف، وله وجهان ركبا على عنق مستدير كامل الاستدارة، وكان مشيه دحرجة!!

ولسنا بسبيل نقد هذه الرؤية الأسطورية، وبصفة عامة فإن "إنسان" أرستوفان وجد وفيه عوامل الانقسام، ولم يكن له دور متميز في صورته الممتزجة أو المزدوجة. ومبعث هذه الأسطورة اعتقاد العلماء والفلاسفة الإغريق أن العالم دائري ــ وهذا غير كروية الأرض بالطبع ــ فكل الكواكب دائرية، وهذا الكون وليد حركة الأفلاك التي تسير في حركة دائرية أيضا، فالدائرة إذن أكمل الأشكال، وهي المسار للكائنات والظواهر كافة، ومن ثم جاء مخلوق أرستوفان متوافقا مع هذه العقيدة. ثم جاءت قضية تطلعه إلى بعض أسرار الآلهة وتمرده على إرادتها المطلقة ــ كما حدث من بروميثيوس من قبل ــ ومن ثم كانت غضبة الآلهة، وقرار "زيوس" كبيرهم بأن يقطع هذا المخلوق الكروي شطرين، وبذلك يصير أشد ضعفا، وفي الوقت نفسه سيصير نتاجه أوفر عددا.

ونمضي عن أسطورة أرستوفان إلى دلالتها الفلسفية والنفسية، فبعد أن شطر الكائن الطبيعي إلى شطرين، صار كل شطر يتوق إلى نصفه الآخر، وحين يلتقيان فإن كلا منهما يلف ذراعيه حول الآخر، إعلانا عن الرغبة في العودة إلى حالة

الكائن الواحد، ومن ثم، فمن المؤكد ــ كما يقول أرستوفان ــ أن حب البشر بعضهم لبعض تأصل فى قلوبهم منذ ذلك الوقت السحيق، ذلك الحب الذى يسعى إلى أن يجعل من مخلوقين مخلوقا واحدا، ويصير على هذا الوجه شفاء للطبيعة البشرية.

وأخيرا يتكلم "أجاتون" الداعى إلى المأدبة والمحتفى به فى الوقت نفسه، تاركا مشهد الختام لسقراط. وفى رأى أجاتون أن الحب أصغر الآلهة سنا، وليس أقدمها، بدليل أنه يمقت الشيخوخة ويفر منها، ويتعلق بالشباب، بل هو مرن أيضا، لأنه ينثنى ويتشكل أمام المناسبات والظروف. ويمضى أجاتون معددا نعم الحب على الإنسان، فهو الذى يجردنا من الاعتقاد بأننا غرباء فيما بيننا، ويجعلنا نفيض بالاعتقاد بأننا ذوو قربى، إذ تعقد تحت لوائه جلسات الفكر والسمر والعبادة أيضا، فهو الأجمل والأفضل، الذى يفتن عقول الآلهة، كما يفتن عقول البشر، وهو مصدر الشعر والفنون الجميلة كلها... فحين يحب البشر فإنهم يتحولون إلى شعراء، وتستجيب نفوسهم للجمال.

وهنا يقترب الحوار من رأى أفلاطون الذى سيدلى به سقراط، كما هو متبع فى منهج أفلاطون الجدلى...

ففى النهاية يتكلم سقراط، يروى قصة حوار كان هو طرفا فيه، مع العرافة **الفيلسوفة "ديوتيم"** ــ وهى: كما يقول ــ التى لقنته أمور الحب، وليس من شك فى أن اختيار المرأة كطرف فى الجدل حول الحب له مغزاه المتشعب، وسنرى أن ديوتيم هى التى علمت سقراط هذه المرة، فكان ــ فى شئون الحب وأمام المرأة ــ هو المتعلم لا المعلم!!

ومهما يكن من أمر فقد بدأ الحوار بين سقراط وديوتيم بالإقرار بأنه من الخطأ وصف الحب بأنه جميل أو يرغب فى الجمال، وليس بالضرورة أن يكون قبيحاً كل ما ليس بجميل، فهناك دائماً درجة وسطى بين الأضداد، ومن ثم فإن الحب ليس خيرا فى ذاته وليس جميلاً، كما أنه ليس قبيحاً فى ذاته ولا شريرا، ولكنه ــ كما تقرر ديوتيم ــ وسط بين الطرفين، وينبغى أن نوضح فرقاً أساسياً

بين الوسطية، أو النقطة فى منتصف الطريق بين طرفين، كما تبدو فى حوار المأدبة، وما تدل عليه فى الفلسفة الأرسطية، فقد رأى أرسطو أن الفضيلة وسط بين رذيلتين، هما الإفراط والتفريط. أما الوسطية فى حوار المأدبة فإنها تعنى أن الصفة ليست من جوهر الشيء، فهو يتقبل الأضداد، حسب الوسائل والغايات، وهكذا الحب، لا يوصف بأنه فضيلة فى ذاته، ولا يوصف بأنه شر فى ذاته، لا يوصف بأنه إله، ولا يوصف بأنه شيطان، إنه "الوساطة" بين الآلهة والبشر، وهو "وسط" بين الخالد والفانى. وهو فى مصدره الغيبى يؤكد هذه القدرة المزدوجة، فهو ابن "الفاقة" و"الحيلة"، وكذلك فإنه فقير على الدوام، وهيهات أن يكون جميلا أو رقيقا كما يتصوره عامة الناس، بل إنه ــ على العكس ــ فظ قذر حافى القدمين، متشرد كأمه (الفاقة) ولكنه ــ بالمقابل ــ فيه شبه من والده (الحيلة) متربص دائما لكل ما هو جميل وطيب، إذ أنه جرىء قوى، قناص لا يهاب شيئا، ولوع بالابتكار لا تنفد حيله، سفسطائى لا يضارع. وليست له طبيعة الخالدين، ولا الفانين، قد يكون فى اليوم الواحد متمتعا بالحياة فى أتم نضرة، فإذا به يموت فجأة.. ثم تقول ديوتيم: لا يجوز أن نخلط بين الحب والمحبوب، فالمحبوب دائما جميل، ولكن الحب ليس بالضرورة كذلك، وإن كان يتعلق بما هو جميل، وهذا هو معنى السعادة ــ فى رأى الفلسفة ــ أى نشدان الجمال، فهى الغاية التى ما بعدها غاية.

هكذا ينتهى حوار "المأدبة" مقررا رأى أفلاطون فى الحب.

٣- علماؤنا والكرة المقسومة :

وكما أشرنا فى مدخل هذا الفصل فإن الاهتداء إلى الحب لا يحتاج إلى تعلم، ولكن دراسته وفلسفته هى التى يمكن أن تحتاج. وسنجد انعكاسات مباشرة، وغير مباشرة لحوار المائدة فى الدراسات العربية التى اهتمت بالحب.

***

لقد ذكر أرستوفان هذه الأسطورة، وعلل بها التجاذب الفطرى بين الذكر والأنثى. كما رددها من بعده غير واحد من الباحثين فى نظرية العشق:

يقول محمد بن داود الظاهرى (توفى عام ٢٩٦هـ) (فى كتابه: الزهرة):

"عن عائشة، عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال: الأرواح جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف.

وفى مثل ذلك يقول طرفة بن العبد:

تعارف أرواح الرجال إذا التقوا   فمنهم عدو يتقى وخليل
وإن امرأ لم يعف يوما فكاهة   لمن لم يرد سوءا بها لجهول

وزعم بعض المتفلسفين أن الله جل ثناؤه خلق كل روح مدورة الشكل على هيئة الكرة، ثم قطعها أيضا، فجعل فى كل جسد نصفا، وكل جسد لقى الجسد الذى فيه النصف الذى قطع من النصف الذى معه كان بينهما عشق، للمناسبة القديمة، وتتفاوت أحوال الناس فى ذلك على حسب رقة طبائعهم.

وقد قال جميل فى ذلك :

تعلق روحى روحها قبل خلقنا   ومن بعد ما كنا نطافا، وفى المهد
فزاد كما زدنا، فأصبح ناميا   وليس إذا متنا بمنتقض العهد
ولكنه باق على كل حالة   وزائرنا فى ظلمة القبر واللحد"

***

ويقول ابن حزم الأندلسى (٣٨٤ ــ ٤٥٦هـ) (فى كتابه: طوق الحمامة):

"وقد اختلف الناس فى ماهيته (الحب) وقالوا وأطالوا، والذى أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع، لا على ما حكاه محمد بن داود، رحمه الله، عن بعض أهل الفلسفة: الأرواح أكر مقسومة، لكن على سبيل مناسبة قواها فى مقر عالمها العلوى، ومجاورتها فى هيئة تركيبها.

وقد علمنا أن سر التمازج والتباين فى المخلوقات إنما هو الاتصال والانفصال، والشكل دأبا يستدعى شكله ، والمثل إلى مثله ساكن، وللمجانسة عمل

محسوس، وتأثير مشاهد، والتنافر في الأضداد، والموافقة في الأنداد، والنزاع فيما تشابه موجود فيما بيننا، فكيف بالنفس وعالمها العالم الصافي الخفيف، وجوهرها الجوهر الصعّاد المعتدل، وسِنْخُها المهيأ لقبول الاتفاق والميل والتوق والانحراف والشهوة والنفار. كل ذلك معلوم بالفطرة في أحوال تصرف الإنسان فيسكن إليها، والله عز وجل يقول: (هو الذى خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها) فجعل علة السكون أنها منه.

ولو كان علة الحب حسن الصورة الجسدية لوجب ألا يستحسن الأنقص من الصورة، ونحن نجد كثيرا ممن يؤثر الأدنى ويعلم فضل غيره، ولا يجد محيدا لقلبه عنه، ولو كان للموافقة في الأخلاق لما أحب المرء من لا يساعده ولا يوافقه، فعلمنا أنه شيء في ذات النفس، وربما كانت المحبة لسبب من الأسباب، وتلك تفنى بفناء سببها، فمن ودك لأمر ولى مع انقضائه.

وفي ذلك أقول :

ودادى لك الباقى على حسب كونه ... تناهى فلم ينقص بشيء ولم يزد

وليست له غير الإرادة علة ... ولا سبب حاشاه يعلمه أحد

إذا ما وجدنا الشيء علة نفسه ... فذاك وجود ليس يفنى على الأبد

وإما وجدناه لشيء خلافه ... فإعدامه في عدمنا ما له وجد"

سنقطع السياق قليلا لننبه إلى أن مقولة ابن داود، ثم تحفظ ابن حزم من بعده، سيكونان مدار التجاذب بين القبول والتحفظ لدى من جاء بعدهما من الفقهاء الذين اهتموا بموضوع الحب، وقد رتبنا الفقرات المقتبسة حسب تسلسلها الزمني، وليس حسب الموافقة أو المخالفة، أو نوع الحجة، لنعقب في الختام بتحليل يكشف عن درجات أو مستويات التعامل مع أسطورة الكرة المقسومة:

***

ويقول ابن الجوزى (٥١٠ ــ ٥٩٧هـ) بعد إعلاء لقيمة العقل وعمله، وإدانة للانفعال وجنوح العاطفة، (في كتابه: ذم الهوى):

"ذكر حكماء الأوائل أن النفوس ثلاث :

نفس ناطقة، ومحبتها منصرفة إلى المعارف واكتساب الفضائل.

ونفس عصبية، فمحبتها منصرفة نحو القهر والغلبة والرياسة.

ونفس حيوانية، فمحبتها منصرفة إلى المآكل والمشارب والمناكح.

ونحن الآن مبتدئون لنشرح عشق هذه النفس الحيوانية، فنقول: سبب العشق مصادفة النفس ما يلائم طبعها، فتستحسنه وتميل إليه، وأكثر أسباب المصادفة النظر... ومن أسباب العشق سماع الغزل والغناء...

وقد ذكر بعض الحكماء أنه لا يقع العشق إلا لمجانس، وأنه يضعف ويقوى على قدر التشاكل، واستدل بقول النبى، صلى الله عليه وسلم: "الأرواح جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف".

قال : وقد كانت الأرواح موجودة قبل الأجسام، فمال الجنس إلى الجنس، فلما افترقت فى الأجساد بقى فى كل نفس حب ما كان مقاربا لها، فإذا شاهدت النفس من نفس نوع موافقة مالت إليها، ظانة أنها هى التى كانت قرينتها، فإن كان التشاكل فى المعانى كانت صداقة ومودة، وإن كان فى معنى يتعلق بالصورة كان عشقا، وإنما يوجد الملل والإعراض فى بعض الناس لأن التجربة أبانت ارتفاع المجانسة والمناسبة".

***

ويقول ابن قيم الجوزية (٦٩١ ــ٧٥١هــ) (فى كتابه: روضة المحبين ونزهة المشتاقين):

"إن التناسب الذى بين الأرواح من أقوى أسباب المحبة:

* فكل أمرىء يصبو إلى ما يناسبه *

وهذه المناسبة نوعان: أصلية من أصل الخلقة، وعارضة بسبب المجاورة أو الاشتراك فى أمر من الأمور، فإن من ناسب قصدك قصده حصل التوافق بين

روحك وروحه، فإذا اختلف القصد زال التوافق. فأما التناسب الأصلى فهو اتفاق أخلاق، وتشاكل أرواح، وشوق كل نفس إلى مشاكلها، فإن شبه الشيء ينجذب إليه بالطبع، فتكون الروحان متشاكلتين فى أصل الخلقة، فتنجذب كل منهما إلى الأخرى بالطبع، وقد يقع الانجذاب والميل بالخاصية، وهذا لا يعلل ولا يعرف سببه، كانجذاب الحديد إلى الحجر المغناطيس، ولا ريب أن وقوع هذا القدر بين الأرواح أعظم من وقوعه بين الجمادات، وكما قيل:

محاسنها هيولى كل حسن ومغناطيس أفئدة الرجال

....

فإذا كانت المحبة بالمشاكلة والمناسبة ثبتت وتمكنت، ولم يزلها إلا مانع أقوى من السبب، وإذا لم تكن بالمشاكلة فإنما هى محبة لغرض من الأغراض تزول عند انقضائه وتضمحل...".

ثم يورد ابن قيم الجوزية ما سبق اقتباسه من كلام ابن حزم بتمامه، ويوافقه فى رفض أسطورة الكرة (أو الأكرة)المنقسمة، ويضيف إلى حجة ابن حزم فى رفضها سببا آخر؛ فيعلق على قول الفلاسفة إن الأرواح خلقت على هيئة الكرة ثم قسمت، فأى روحين تلاقيا هناك وتجاورتا تألفتا فى هذا العالم وتحابتا، وإن تنافرتا هناك تنافرتا هنا، فيقول:

"وهذا الجواب مبنى على الأصل الفاسد الذى أصله هؤلاء أن الأرواح موجودة قبل الأجسام، وأنها كانت متعارفة متجاورة هناك تتلاقى وتتعارف، وهذا خطأ، بل الصحيح الذى دل عليه الشرع والعقل أن الأرواح مخلوقة مع الأجساد، وأن الملك الموكل بنفخ الروح فى الجسد ينفخ فيه الروح إذا مضى على النطفة أربعة أشهر، ودخلت فى الخامس، وذلك أول حدوث الروح فيه، ومن قال إنها مخلوقة قبل ذلك فقد غلط، وأقبح منه قول من قال إنها قديمة، أو توقف فى ذلك.."

***

٤- موقف الصوفية :

ويقول عبدالرحمن بن محمد الأنصارى: الصوفى، المعروف بابن الدباغ (توفى ٦٩٦هـ)، (فى كتابه: مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب):

"فصل : وأما الألفة فهى أول مقام من مقامات المحبين، ومعناها ايثار جانب المحبوب على كل مطلوب ومصحوب، ويستدعيها الإنسان باستقراء محاسن المحبوب وإدامة الفكرة فى لطافة شمائله، وما هو عليه من بديع الصنعة وغريب الحكمة الإلهية، ويتأكد ذلك بملازمة الصحبة وطول العشرة واستماع الأشعار المرققة للطبع التى تدرك فيها شمائل المحبوب وتدقيق الفكر فى معانيها اللطيفة.

واعلم أن أصل التآلف التعارف الأزلى فى عالم الغيب، فمن تحققت نسبته هنالك ظهرت هنا، إذ العالم الأسفل ظل للعالم الأعلى، وهذه الأشباح أمثلة لتلك الأرواح، فما من صورة فى عالم الشهادة إلا وهى مثال لذات روحانية من عالم الغيب، فإذا تحركت تلك الحقيقة هنالك لزم أن يتحرك مثالها هنا، كما أن الظل تابع للشخص فى حركته وسكونه، فالتعارف هنا ثمرة ما هنالك. (من الكامل):

بينى وبينك ذمة مرعية ... بدأت هناك وكان آخرها هنا

....

فصل : فأما مقام الخلة فمعناها تخلل شمائل المحبوب روحانية المحب حتى تتكيف بها النفس والروح وسائر الجملة الإنسانية، فتتحرك أعضاء المحب عن إرادة المحبوب المتحرك بها القلب فتستحيل المخالفة، كما قيل (من الخفيف):

وتخللت مسلك الروح منى ... ولذا سمى الخليل خليلا

فإذا ما نطقت كنت حديثى ... وإذا ما سكت كنت الغليلا

ولهذا قال عليه السلام: "المرء على دين خليله". يعنى أن الذى أشرق فى هذا من النور الإلهى هو الذى أشرق فى الآخر لاتحاد محلهما فكان دينهما واحدا أى مطلوبهما وفهمهما الذى يدركان به الحقائق واحدا، ولا يكون هذا التخلل إلا تابعا

للصفاء والخلوص الذى معناه زوال العوارض الزائدة عن الذوات حتى تبقى مجردة واحدة فتنطبع فيها صورة الوجود الكلي.

فصل : وأما مقام الهوى فمعناه ميل القلب بالكلية إلى وجهة المحبوب والإعراض عما سواه، وتجريد القصد له في كل حين وصرف الهمة إليه، وفيه تستحكم المحبة وتشتد صورتها وينبسط سلطانها ويستولى لاعج الشوق. ثم إن الهوى وإن كان وضعا لازما للمحب فهو يتجدد بتجدد النظرات إلى الصور الجميلة، والمحاسن الرائقة النبيلة، والشمائل اللطيفة المعانى، وفتور الألحاظ الذى يلحق الطليق بالعاني، فيجلب له الهوى من كل صوب".

ثم يضيف ابن الدباغ (الصوفى) تحت عنوان : "فى المحبة المعنوية الخفية عن أذهان البرية":

ومعناها وجود صفة خاصية فى المحبوب تطابق مثلها من المحب تحمله على المحبة، وهذه المحبة دق فهمها عن العقل البشرى كما دق معنى التعاشق الذى بين حجر المغناطيس والحديد، أما وجودها فالدليل عليه أنا كثيرا ما نجد شخصين بينهما محبة مفرطة من غير أن نعقل لتلك المحبة سببا ظاهرا، فإن الأسباب التى توجب المحبة معلومة، وكلها ترجع إما إلى وجود إحسان من المحبوب إلى المحب، وإما لكمال المحبوب فى ذاته باتصافه بالجمال الظاهر أو الباطن من أجل شغف النفس بحب من اتصف بهذه الصفات التى هى أسباب المحبة. وأما هذه المحبة فليس لها سبب من هذه فلها إذا أسباب دق فهمها عن العقول، وهى خواص فى النفوس لا يصل إليها فكر وإن دق. ويزعم أهل التنجيم أن سبب ذلك مناسبة توجد بين الكواكب وتشكل الفلك بشكل مخصوص عند مولدى الشخصين المتحابين يوجب ذلك بينهما تعاشقا جسميا، بسطوا ذلك فى كتبهم، وهذه منهم دعاوى لا برهان عليها. وفهم حقائق هذه المناسبة الروحانية متعذر جدا، والذى يثبت أن هذه المحبة لا يتوصل إليها بسبب، ولا توجد عن طلب، وإنما هى تعارف جعله الله تعالى بين القلوب لا يعلمه سواه. وقيل (من الخفيف):

فيك معنى يدعو النفوس إليكا ودليل يدل منك عليكا

لـــى قلـــب لــــه إليــك عيــــــون نـــاظرات وكلـــها فـــى يديكـــــا

وإلى هذه الإشارة بقوله عليه السلام: "الأرواح أجناد مجندة فما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف"، ويعنى بقوله أجناد مجندة أى أنواعا وأشكالا، وأراد بالتعارف المناسبة، فما تناسب من النوع الواحد تآلف وما لا يتفق فى النوع تنافر، لأنه لا مناسبة إذا اختلفت الأنواع فلا تآلف. ولهذا نجد كل نوع من الحيوان يحن إلى نوعه، كما نجد كل صنف من الناس يحن إلى صنفه، فمن الناس ميل العالم إلى العالم والجاهل إلى الجاهل، والملك إلى الملك والسوقة إلى السوقة والتاجر إلى التاجر والفلاح إلى الفلاح، والصانع إلى من يشاركه فى صناعته تلك، حتى إن الصبى يحن إلى الصبى والشيخ إلى الشيخ، وكذا فى الحيوان غير الناطق مثل الحمام إلى الحمام، والغراب إلى الغراب، والوحشى إلى الوحشى، والإنسى إلى الإنسى. وقد تتفق مناسبة هى أبعد من هذه فى أمور عرضية مثل ما يألف الغريب الغريب، والمريض المريض، والحزين الحزين، والمحب المحب.

....

وقال بعضهم: "كل جوهر فى العالم العلوى والسفلى إما عاشق وإما معشوق" يعنى: عاشق لمن فوقه ومعشوق لمن تحته حتى أن حركة الفلك عند هؤلاء عشقية، فإن كل متلازمين فى العالم إنما تلازما بأمر عشقى كان ذلك ظاهرا أو باطنا.

والعلة التى من أجلها تآلفت الأنواع بأنواعها والأجناس بأجناسها أن النفس المحركة للجنس الواحد واحدة بالجنس، والنفس المحركة للنوع الواحد واحدة بالنوع، ومن أجل تنوع النفس تنوعت الأشخاص إذ الأشخاص تابعة للنفوس، وكلما انحطت الأنواع إلى الأشخاص كانت المناسبة أشد، فإن كانت هذه النسبة جوهرية دام التآلف بين المتحابين، وإن كانت عرضية لم يطل التآلف بينهما وافترقا، وكذلك العداوة. ولهذا قيل: "لا صداقة أثبت من صداقة اتفاق الجواهر، ولا عداوة أشد من عداوة اختلاف الجواهر". ولهذا قيل (من السريع):

وقـــائل: كيـــف تفرقتمــــــا فقلـــت قـــولا فيــــــه إنصــــــاف
لـــم يلـــك مـــن شـــكلى ففارقتــــه والنــــــاس أشـــــــكال وألاف

وقد نجد الاتفاق كثيرا ما يقع بين اثنين وليسا هما من نوع واحد، كما نجد الاختلاف يقع بينهما وهما من نوع واحد. وهذا توجبه أسباب عرضية كما قدمناه، والغالب زوال هذه المحبة إلا أن تجتمع لها أسباب كثيرة خفية عنا توجب بقاءها. **وقال بعض العلماء: "إن النفوس خلقت شبه دوائر، وقسمت كل دائرة منها بين شخصين، فكل واحد في العالم يطلب الشخص الذى به تكمل دائرة نفسه". ولهذا القول معنى غير ما يعطيه ظاهر اللفظ،** إذ يستحيل على النفوس الإنسانية التجزؤ والانقسام لأنها ليست جرمية، والانقسام من عوارض الأجسام، وإنما يعنى تناسب المحل فيهما واستعداده لقبول واحد، وهذا أيضا فيه نظر، والصحيح ما قررناه أولا من أن الصورتين تتقاربان فى الاستعداد حتى يظن أن استعدادهما واحد، فإما أن تكون هذه المناسبة بالفطرة الأولى، وإما أن يصلا إليها بعد أطوار من الرياضة حتى لا يكون بينهما إلا عارض خفى عن الأذهان، ولا تعلم الكيفية فى ذلك حقيقة إلا بالذوق.

ومثال المناسبة الخفية أنا نجد شخصا يحب آخر ليس من صنفه، وليس فيه أمارة ظاهرة مما قدمناه توجب له عشقه. فهذه المحبة خاصية فى جملة جوهر النفس لا يعبر عنها لسان، ولا يطمع فى فهمها خاطر ولا جنان، ولذلك نجد كثيرا من الناس يلذ طعم شيء لا يلذه غيره ولا يوافقه، ويستطيب رائحة لا يستطيبها غيره، وكذلك يكره طعم شئ أو رائحة لا يكرههما غيره، كل ذلك بحسب موافقته المعنوية له أو مخالفته، كما قيل (من الكامل):

ولقد نظرت إلى الملاح فلم أجد ... قلبى يحب من الملاح سواه

شيء به تنسى العقول سوى الذى ... يسبى الجمال ولست أعلم ما هو

***

٥- تحليل وتعقيب:

هذه آراء خمسة من العلماء، اخترناهم من الفقهاء، وليسوا من الفلاسفة، وكذلك يمكن القول بأنهم ينتسبون إلى مذاهب فقهية مختلفة، فابن داود وابن حزم – من أصحاب المذهب الظاهرى، أما ابن القيم فهو من تلاميذ ابن تيمية، يوصف بأنه

"كان لا يخرج عن شئ من أقواله"، وكذلك ابن الجوزى فإنه حنبلى المذهب، مثـل ابن قيم الجوزية، أما آخرهم: ابن الدباغ، فإنه ينفـرد بصوفيتـه. وكذلـك فإنـهم ينتشرون على أهم القرون التى نضجت فيها الحضارة، والثقافة الإسلامية.

وكما نلاحظ فى قراءة ما اقتبسنا من نصوص فإن أحدا من هؤلاء العلماء لم يتقبل أسطورة الكرة المقسومة، ولكن أحدا منهم لم يفلت من التأثر بها، وهذا تعبير عن الإعجاب بدلالتها الرمزية، ولكن أنى لهم أن يسلموا بتصور وثنى، مادى، يبدأ فيه الخلق البشرى بكائن مشكل مهجن؟!، وتحدث القسمة على يد إلـه وثـن؟! – ولكن يبدو أن الإعجاب بالصورة / الحادثة حمل بعض هؤلاء الفقهاء على محاولـة الدخول معها فى درجة من التأويل، مما يعنى أن هذا البعض قد استوعب مغـزى الرمز فى الأسطورة، فلم يعاملها معاملة "الحقيقة" أو "التـاريخ" الـذى يسـتوجب التصديق أو التكذيب، ولا شىء بينهما.

إن ابن داود الظاهرى أول من أشار إلـى أسـطورة الكـرة (أو الأكـر) المقسومة، وقدم لها بثلاثة أمور: أولها حديث "الأرواح جنود مجنده" الذى يدل على تجاذب الأشباه وتنافر النقائض، وهذا مبدأ سيكولوجى صحيح، ولكنه لا يعنـى ولا يتضمن أن التجاذب يستند إلى سبق اتصال حدث قبل الحيـاة بيـن الأجسـام أو الأرواح. وثانيها : هذه الأبيات لشاعر جاهلى، يقترب من معنى الحديث النبـوى، وثالثها: أنه يحكى خلاصة الأسطورة الرومانية (الأفلاطونية) مقدما لـها بعبـارة: "وزعم بعض المتفلسفين"، والزعم هو القول الذى لم يتأكد بدليل يشهد على صحته، وكذا النص على أن هذا من قول الفلاسفة، وليس عقيدة إيمانية غيبية. وأخيرا يعقب على الأسطورة بثلاثة أبيات لجميل بن معمر (الشاعر الأموى) وكأنه قـال أبياتـه "فى ذلك""!!

إن ابن داود على يقين من أن الأسطورة مصطنعة، ولكنـه يـرى صـدق التصوير الفنى ماثلا فيها، وهذا ما سوغ له أن يستعين بشعر جاهلى لتقريب فكـرة حديث نبوى، ثم يستعين ــ مرة أخرى ــ بشعر إسلامى لتقريب فكـرة أسـطورة رومانية!!

أما موقف ابن حزم فإنه ليس أقل اضطرابا من سابقه؛ إنه يقر مبدأ القسمة، ولكنه يعترض على أن تكون قسمة لشيء مادى كروى الشكل، "إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع" ومن المؤكد أن "النفوس" غير الكرات أو الأكر، فالنفس تأتي بمعنى الروح ، وعن ابن عباس أنه قال: لكل إنسان نفسان: إحداهما نفس العقل الذى يكون به التمييز، والأخرى نفس الروح الذى به الحياة. وقال أبو بكر بن الأنبارى: من اللغويين من سوى النفس والروح، وقال هما شيء واحد إلا أن النفس مؤنثة والروح مذكر. قال: وقال غيره: الروح الذى به الحياة، والنفس هى التى بها العقل، فإذا نام النائم قبض الله نفسه ولم يقبض روحه، ولا يقبض الروح إلا عند الموت(٣). فابن حزم ـ فيما نرى ـ دار حول الصورة ووافق عليها شريطة تجريدها من علائقها الحسية، بل إنه بالغ متجاوزا فى وصف عاطفة الحب (الود، أو الوداد) فجعله علة نفسه، بمعنى أنه ليس صادرا عن سبب خارج ذاته، من ثم فإنه حب "ليس يفنى على الأبد"!!

ويمضى ابن القيم فى إثر ابن حزم، فيورد قوله، ويوافقه على اعتراضه، دون أن يفطن لما فى عبارته من موافقة على المعنى المجرد، فكأنما "توهم" أن ابن حزم رفض المقولة كلها، من ثم أعانه بحجة (إضافية) هى اعتراض على ابن حزم قبل أن تكون اعتراضا على الأسطورة ذاتها، لأن ابن القيم يرى أن الأرواح مخلوقة مع الأجساد وليس قبلها، وكما تدل العبارة فإن ابن حزم ـ وليس أفلاطون ـ هو الذى قال بقسمة النفوس (=الأرواح) فى أصل عنصرها الرفيع. وكذلك يتناقض ابن القيم حين يقرر أن الأرواح مخلوقة مع الأجساد، ثم يقر بأن الروح تدب فد جسد الجنين فى الشهر الرابع، وكأن المضغة، والعلقة من بعدها، ليست من الأجساد، إلى أن تنفخ فيها الروح!! مع هذا يشير إلى الروحين المتشاكلتين فى أصل الخلقة!!

وآخر الفقهاء ابن الجوزى، مؤلف: ذم الهوى. أما وهذا عنوان كتابه فمن المتوقع أن ينظر باحتقار واستهانة إلى الغرائز والميول، التى يجعلها من نصيب

---

(٣) لسان العرب : مادة (نفس) . وهناك استخدامات أخرى للنفس، ولكنها مجازية.

النفوس الحيوانية (وهذا يتضمن إنكارا للعاطفة العذرية) وإذ يورد حديث: "الأرواح جنود مجندة" يوافق على ما أنكره ابن القيم إذ يرى أن الأرواح كانت موجودة قبل الأجسام، وهذا تسليم بتعارف وتجاذب بين الأرواح فيما قبل الحياة، بدليل قوله: "فلما افترقت فى الأجساد بقى فى كل نفس حب ما كان مقاربا لها، فإذ شاهدت النفس من نفس نوع موافقة مالت إليها، ظانة أنها هى التى كانت قرينتها..." فهنا نعرف أن ما أنكره ابن الجوزى من الأسطورة يستند إلى ما سبق إليه ابن حزم، فى وضع "النفس" مكان "الكرة"، غير أن ابن الجوزى فضل "الروح" على "النفس"، كما أنه لم يقبل مبدأ "القسمة" واستبدل به "القرين".

أما ابن الدباغ، رجل التصوف، فإنه يقترب من ابن الجوزى فى ذم الهوى، الذى يعنى الارتفاع فوق الحاجات المادية، وهذا ما يناسب صوفيا هدفه "الحقيقة" ثم يقول: "واعلم أن أصل التآلف التعارف الأزلى فى عالم الغيب، فمن تحققت نسبته هنالك ظهرت هنا" فهذه موافقة على وجود تعارف أزلى (قديم ليست له بداية) كما نلمح أثرا لنظرية أفلاطون فى المعرفة، والعلاقة بين الهيولى والصورة: "العالم الأسفل ظل للعالم الأعلى، وهذه الأشباح أمثلة لتلك الأرواح" هذا هو "صندوق" أفلاطون، الذى يتضمن الحقائق، التى نرى أشباحها منعكسة على مرآة وجودنا الدنيوى.

يعقب ابن الدباغ بما يجعله يعترف بمشروعية العواطف والانفعالات البشرية المألوفة، واستمداد وجودها من واقع الحياة وما تنطوى عليه من سلوكيات. غير أنه حين يتوقف عند: المحبة المعنوية الخفية عن أذهان البرية" سنجده يواجه الكرة المقسومة، وإن يكن بألفاظ مختلفة. يقدم إلى هذا بالإشارة إلى "التطابق" بين المحب والمحبوب، ويصف تعليل هذه المحبة المستعصية على اكتشاف أسبابها بأنها لتوافق فى حركة الأفلاك (النجوم) بأنها "زعم"، وأن هذا من فعل المنجمين "وهذه منهم دعاوى لا برهان عليها"، من ثم فقد فوض البحث عن تعليل للخالق سبحانه، فهو الأعلم بمن خلق. وبعد أن يقرر بعض المشاهدات فى علاقات التجاذب بين الأشباه، **يعلن عن مبدأ صوفى ترددت أصداؤه فى مقولاتهم، وهو أن العالم مخلوق، متماسك بعلاقات عشقية، وكذلك كل عناصر الكون، فقوة التجاذب المغناطيسى**

عشقية، ودوران الأفلاك فى انتظام واستمرار دافعه العشق، إذ ماذا يعنى أن يظل كوكب يدور فى فلك كوكب آخر زمنا يعجز البشر عن إحصائه، إلا أن يكون هـذا نوعا من العشق بين الكواكب؟! وهكذا يمهد للأسطورة، غير أنه لا ينسبها إلـى زعم بعض المتفلسفين ـ كما فعل ابن داود الظاهرى من قبل، إنه يصفها بأنـها قول "بعض العلماء"، ومضى فى إثر ابن حزم، وابن الجوزى من بعده، بـالنص على "النفس" كما لا يشير إلى كرات أو أكر مقسومة، بـل دوائـر. وهنـا يقـدم اعتراضه، ليس من مبدأ الاعتراض على سبق الأرواح للأجساد كما فعل ابن القيم، بل من مبدأ أن النفوس الإنسانية يستحيل عليها التجزؤ والانقسـام، لأنـها ليسـت جرمية، أى ليست شيئا ماديا يقبل التقسيم والتجزئ. ومع هذا فقد وافق على "شكل" الأسطورة، بأن قرأها على معنى آخر، "غير ما يعطيه ظاهر اللفظ" من ثم يحـدد تقارب الصورتين، بين المتحابين، بالفطرة الأولى، أو بعد أطوار من الرياضة!!

فى هذا العرض التحليلى ظهر أثر "حوارية المائدة" الأفلاطونية، وما أسفرت عنه من تعليل للعشق (عاطفة الحب بين البشر) وكيف أثرت فى الفكر العربى الذى اتجه إلى التأليف فى الموضوع ذاته. وهنا لابد أن نشير إلى أن أسـطورة الكـرة المقسومة لم تكن التعليل الوحيد الذى ترك أثره فى هؤلاء الفقهاء المؤلفيـن فـى موضوع الحب، فهناك تعليلات أخرى، منها حركة النجوم، ومواقعها بين الأبـراج عند ولادة كل من المتحابين، وتعليلات غيرها تستند إلى نشاط الغدد والأمزجـة، فهناك توافق أو تنافر تفرضه الطبائع، وهناك القول بالمشاكلة، أى التوافق النفسى.. وفى كل هذه التعليلات تردد أسماء أفلاطون، وأرسطو، وجـالينوس، وأبقـراط، وغيرهم، ولكن هذا لا يدخل فى نطاق الأساطير التى نعنى بها فى هذا الكتاب.

٦- تعقيب آخر :

وصاحب هذا التعقيب هو **الدكتور محمد غنيمى هـلال**، الـذى سـبق إلى الاهتمام بموضوع الحب، فكان كتابه الثرى بالمعرفة: "**الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية**"، وقد أشار إلى "مأدبة" أفلاطون، وما يعنيه الرمز الأسطورى "إيروس"، وعلاقة أفكار المأدبة، بفكرة العشق، أو الحب عند جماعة "إخوان الصفاء". يذكـر

أن "إيروس" فى الأساطير اليونانية هو تشخيص لكلمة (لعاطفة) الحب، ولكنه الحب بمعناه العام، كحب الصيد أو التجارة. وقدم الحب، الذى أتى خلقه ثانيا بعد الأرض مباشرة يدل على الحكمة الإلهية، فخضوع الإله للحب يعنى أن لأفعاله غاية وحكمة يرمى إليها. فى حين يرفض أفلاطون على لسان سقراط ـ أن تعرف الآلهة عاطفة الحب، واستحالة الحب على الآلهة بسبب أن الحب رغبة، وأن الرغبة نقص، والنقص محال على الآلهة.

لا يتوقف الدكتور هلال عند "إيروس" وتأثيره المباشر المحدد فى الفقهاء العرب الذين ألفوا فى موضوع الحب. لقد اتسعت دراسته لعاطفة الحب فى كافة مستوياتها، ومن هذا المنطلق يرى أن جماعة "إخوان الصفاء"(٤) هى صاحبة أقدم عرض وأوفاه لنظرية الحب الصوفى، كما يرى أن لهذه الأفكار صلة بالفكر الأفلاطونى فى موضوع العشق، وفلسفة أفلاطون عامة.

يعرض **إخوان الصفاء** فى رسالتهم لقول من ذم العشق، ورآه رذيلة ومنقصة، وزعم أنه مرض نفسانى أو جنون إلهى، أو أنه همة نفس فارغة لا غاية لها ولا شغل يشغلها، ويرون تلك النظرة إلى العشق فى عمومه وليدة جهل بعلل العشق الحق وأسبابه وغايته المثلى كما يجب أن تكون. فالعشق "ليس من فعل البطالين الفراغ كما زعم من لاخبرة له بالأمور الخفية والأسرار اللطيفة ولا يعرف من الأمور إلا ما تجلى للحواس وظهر للمشاعر؛ وأما الذى يدرك منها بصفاء الذهن وجودة التمييز وكثرة الفكر وشدة البحث ودقة النظر فهو عنها بمعزل". ويرون أن العشق بمعناه العام أمر طبيعى فى النفوس، "لأنه إذا كان معناه إفراط المحبة وشدة الميل إلى نوع من الموجودات دون سائر الأنواع، وإلى شخص دون سائر الأشخاص، أو إلى شىء دون سائر الأشياء بكثرة الذكر له والاهتمام به أكثر مما ينبغى.. فليس إذا أحد من الناس يخلو منه، إذ كان لا يوجد أحد إلا وهو يحب ويميل إلى شئ دون سائر الأشياء أكثر مما ينبغى" وإذا كان العشق طبيعيا فى

(٤) "إخوان الصفاء" اسم أطلقته جماعة من مفكرى القرن الرابع الهجرى، على نفسها، ولم يكشفوا عن أشخاصهم، وألفوا فى الفلسفة والرياضيات وعلوم الطبيعة والتصوف والتربية. لهم آراء مستنيرة، ولكن إغفالهم لأشخاص وسمهم عند الكثيرين بأنهم جمعية سرية ذات أغراض باطنية وأهداف سياسية. كانت البصرة أهم مراكزهم.

النفوس، وكانت غايته فوق ما يظن أولئك الذين يسفون فى معناه، فما هى إذن تلك الغاية؟... يرى إخوان الصفاء أن الحب طريقة لتكوين الفضائل، إذا أحب الكبار غلمانهم الذين وكل إليهم تعليمهم، فيكون حبهم داعيا لأن يروضوهم على الخلق الكريم، ثم يعلموهم العلوم والآداب المختلفة. ولهذا كان هذا النوع من الحب فى "جبلة أكثر الأمم التى لها شغف فى تعلم العلوم والصنائع والأدب والرياضيات" ولكن هذه المحبة بين المعلمين والمتعلمين محبة قلبية صادقة يرى فيها المتعلمون صورة لمحبة آبائهم التى كفلت لهم حسن الرعاية فى طفولتهم، "فمن أجل هذا يوجد فى الرجال البالغين رغبة فى الصبيان ومحبة للغلمان ليكون ذلك داعيا إلى تأديبهم وتهذيبهم وتكميلهم للبلوغ إلى الغايات المقصودة". وغاية أخرى للعشق: هى الاهتداء عن طريقه إلى الفضائل والدعوة إلى اجتناب الرذائل ، إذا صدر من نفوس جديرة بعشق لا ينحرف عن غايته "... ومنها محبة أبناء الجنس، وما يسمى العشق، وما يصف العشاق من أحوالهم وأحوال معشوقهم، وما يجدون فى نفوسهم من الأفكار والهموم والأحزان والفرح والسرور والنشاط، وما يذكرون من الأخلاق الجميلة والطرائق الحميدة، وما يذمون من الأخلاق المذمومة والأحوال المرذولة. قالوا: لو لم يكن العشق موجودا فى الخليقة لخفيت تلك الفضائل كلها ولم تظهر، ولم تعرف تلك الرذائل أيضا. فقد بان وتبين إذا بما ذكرنا أن العشق فضيلة ظهرت فى الخليقة وحكمة جليلة وخصلة نفسية عجيبة".

ولكن للعشق غاية أسمى من الغايتين السابقتين إذا تعلقت به نفس زكية كاملة، فإنها تزهد فى عالم المادة وترتقى منه إلى عالم الروح، لأن الروح أو "النفس الملكية"، على حد تعبيرهم، لا يليق بها "محبة الأجساد، والكون مع الأجسام اللحمية والدموية، بل الذى يليق بها محبة فراق الأجساد والارتقاء إلى ملكوت السماء، والسيحان فى سعة فضاء الأفلاك، والتنسم من ذلك الروح والريحان المذكور فى القرآن"، وهذا الارتقاء بالعشق من المحسوسات إلى المعقولات، ومن الأجسام إلى الأرواح نتيجة لتهذيب النفس وارتقائها ورياضتها، إذ تتدرج من حب الأشكال إلى حب ما وراء الأشكال من الصور المجردة فى عالم الأرواح. مثال ذلك أنفس الصبيان التى تعشق اللعب المصورة المزينة، فإذا كبروا وتعلموا تعلقوا بمحاسن الأجساد، "فإذا ارتاضت نفوسهم فى العلوم الإلهية والمعارف الربانية

ارتفعت نفوسهم أيضا عن هذه الصور والتماثيل المزوقة الموجودة فى اللحم والدم إلى ما هى أشرف منها وأفضل، الصورة للنفوس ذوات الحسن والبهاء والكمال والجمال التى تراها النفوس الناطقة الناجية فى عالم الأرواح". فإذا وصل العاشق إلى تلك المنزلة فى حبه ارتقى منها إلى المكانة الأسمى، وهى أن تتوق إلى الله وتحن إليه كما يحن العاشق إلى معشوقه، وهذا هو الحب الحق والعشق الخالد الذى تسمو إليه النفس الناطقة عند بلوغها أقصى ما تسمو إليه من الكمال. ويشرح أخوان الصفاء المراحل التى تمر بها نفس العاشق من حب الأجساد إلى حب المعشوق الأول المنزه عن الشبيه.

ويذهب إخوان الصفاء إلى القول بأن الباعث على إيجاد الخلق "هو اشتياق النفس الكلية إلى إظهار تلك المحاسن والفضائل والملاذ والسرور التى فى عالم الأرواح" و"تلك المحاسن والفضائل والخيرات إنما هى من فيض الله وإشراق نوره على العقل الكلى...

فقد تبين بما ذكرنا أن الله هو المعشوق"، و"الفلك إنما يدور شوقا إليه ومحبه للبقاء والدوام المديد على أتم الحالات وأكمل الغايات وأفضل النهايات".

"ومن هذا قالت الحكماء : إن الله هو المعشوق الأول"(٥).

إن الأثر الأفلاطونى واضح فى فكرة "إخوان الصفاء" عن العشق، فهناك السبب الأول الذى تتسلسل عنه المعلومات، وهناك الترقى من الحسى، إلى المجرد، وهناك الاهتمام بتربية النشء . وهناك مجاهدة النفس ضد النقص، وضد التغير، وضد العرضى، لتصل إلى الكمال الروحى المنشود. وقد كان هذا طابع المؤلفات والمواقف الصوفية فى ذلك القرن وما تلاه، ولقد وجدوا معارضة فى شغفهم بصحبة الغلمان والنظر إلى وجوههم، وتعريضا بهم، وكان هذا من أثر أفلاطون على الفكر الصوفى ومفهوم العشق بصفة خاصة.

---

(٥) محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : دار نهضة مصر ١٩٧٦، ص٢٠٧ - ٢١١.

الفصل السادس

من منظور استشراقى
"مقدمة لدراسة نظرية العشق عند العرب"

تنوير :

هذه مقدمة كتاب :

Theory of profane love among the Arabs :
The Development of the Genre.
By : Lois Anita Giffen

وقد عربناها بتصرف قليل جدا، يتناول فقرتها الأخيرة فقط، وقد حاولت "لويزا نيتاجيفن"، وهى مستشرقة أمريكية معاصرة، أن تتقصى الاهتمام الغربى بدراسات الحب عند العرب، وأن تنبه إلى حجم الظاهرة وامتدادها التاريخى وتنوعها ووحدتها فى الوقت نفسه. لقد رأت بحق أن عناصر الوراثة تجمع بين أكثر مؤلفات العشق فى الأدب العربى فى إطار الملامح المشتركة، ولا يلغى هذ قيمة الطابع الفردى المميز لكل كتاب. وقد لا نوافق على كل الآراء التى جاءت بهذه المقدمة، وبخاصة فيما يتعلق بمفهوم الأدب عند من ذكرتهم من المستشرقين، وهو غير ملزم لنا نحن العرب، ولا لأجدادنا الذين أبدعوا هذا الأدب وميزوه. كما أشارت إلى قائمة ريتر، وقد أشرنا فى كتاب "الحب فى التراث العربى" إلى قصور هذه القائمة، ومع الاعتراف بجهد هذه المؤلفة فى اكتشاف مادة جديدة، وتوجيه النقد من ثم إلى القائمة المذكورة، فإننا قد استدركنا عليها أشياء أيضا فى الكتاب المذكور.

إن الأمانة تقتضى أن نبرز جهد هذه المستشرقة المهتمة بتراثنا فى هذ المحور المهم (دراسات الحب وتصوراته عند العرب) وأيضا فإن من واجبنا أن نبرز المناطق الظليلة التى أهملتها الباحثة، وبخاصة أن تلك المناطق مما يستحق أن نباهى به لإسهامه الذى لا يمارى فيه، فى **تحديث العقل الغربى**، والترقى

بالحس الإنسانى فى تلك البقاع الباردة المظلمة فى العصور الوسطى، وهذا بدوره يعد مشاركة عربية جليلة فى نهضة الحضارة الحديثة، التى لم تعد كما كان الإدعاء من قبل ـ صناعة أوروبية خالصة، أو أوروبية أمريكية فيما بعد، فقد ثبت بأكثر من دليل أن العالم كله أمد تلك الحضارة بعصارة خبراته وخيراته أيضا، حتى تلك الأقطار التى لا يتورعون هناك عن وصفها بالتخلف والجهل، برغم أنها تنطوى على كنوز روحية وفنية وإنسانية ومادية تستحق التقدير.

***

أولا: نص المقدمة:

على الرغم من أن العشق وتقلبات العشاق وأحوالهم كانت على الدوام من أكثر الموضوعات شيوعا فى كل آداب العالم، فإن المناقشات التى تدور حول العشق وأسبابه وأنواعه، والاتجاهات التى يمكن أن يسلكها، ذلك النوع من المناقشات نجده نسبيا أقل شيوعا بكثير. وفى حدود اللغة العربية، ولو أننا نجد تفوقا عدديا هائلا لدواوين الشعر وحكايات العشق ونوادره، كما هى الحال فى بعض اللغات الأخرى، فإن هناك عددا لا بأس به من الأعمال التى اهتمت بالمستوى الفكرى لهذه العاطفة، وراحت تناقش نظرية العشق، سواء كان عشقا إلهيا، أو أرضيا. ولما كان الدافع الدينى له الغلبة عادة على كافة الدوافع الأخرى لتأليف الكتب ونشرها فى العالم الإسلامى، فإن هذا القول يصدق أيضا فيما نحن بصدده، إذ نجد عدد الأعمال التى تبحث فى نظرية العشق الإلهى يفوق بكثير عدد تلك التى تناقش العشق الأرضى أو البشرى. هذا فضلا عن أن الكتابات التى تعالج العشق الأرضى لم تكن تخلو من اعتبارات أخلاقية ودينية، وأحيانا صوفية.

ولقد بدأ الدارسون المحدثون يوجهون اهتمامهم إلى الأعمال التى تعالج نظرية العشق منذ عام ١٩١٤، ففى ذلك التاريخ نشر بتروف (D. K. Petrof) الطبعة الأولى للنص العربى "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسى، معتمدا على النسخة الخطية الفردية الموجودة فى "ليدن". لقد كان ظهور هذا الكتاب حافزا على

اختبار وتقويم أهميته بالنسبة للأدب الأندلسى وتاريخ الأندلس، كما أدى إلى إثـــارة الاهتمام بكتب أخرى يمكن أن تقارن به أو تربط إليه لوجود صلة ما. فمثلاً نجـــد جولدزيهر (Goldziher) فى مراجعته لطبعة بتروف، فى العام التالى لظـــهورها، يسجل بعض الملاحظات الموجزة عن أعمال عربية أخرى تتحدث عـــن العشـــق، ينطلق بعضها من رؤية صوفية، وينطلق بعض آخر من تصور أرضى صريح.

ومع هذا فقد نال "طوق الحمامة" نصيب الأسد من اهتمام الباحثين، وذلـــك لخصائصه الذاتية، فضلا عن أهميته الكبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب الأندلسى بوجـــه عام، وللدراسات التى تتناول التروبادور (The Troubadors) بوجه خاص. لقـــد كتب جوميز (Emilio Garcia Gomez) الذى يعتبر ابتداء من عام ١٩٣٤ واحـــدا من أبرز المساهمين فى دراسة هذا النوع من المؤلفات ــ كتب مقالات عديدة عـــن "طوق الحمامة" وعن علاقته الأكيدة أو المحتملة بكتب أخرى تعالج فى معظمـــها نظرية العشق فى مستواه البشرى.

ولقد كان للترجمة الانجليزية التى قام بها نيكل (A. R. Nykl) لكتاب "طوق الحمامة" الفضل الكبير فى إتاحة الفرصة لغير المستشرقين للاطـــلاع علـــى هـــذا الكتاب، فعلى الرغم من فجاجة الترجمة بعض الشيء، كان الاتصال بالكتاب شـــيئا بالغ الأهمية بالنسبة للمتخصصين فى حقبة العصور الوسطى وعصر النهضة فـــى أوروبا، المهتمين بالصلات الثقافية بين أوروبا والعالم الإسلامى عبر تلك العصور. ولقد أدى نيكل خدمة مزدوجة عندما قدم للنص المترجم بمقالة ناقش فيها **الروابـــط التى تجمع بين الشعر الأندلسى وشعر التروبادور**. ويتضح لنـــا مـــدى الاهتمـــام العريض الذى أثارته تلك الترجمة فى ذلك العدد الكبير من المقالات التى تعرضت للكتاب بالتحليل والنقد، والتى ظـــهرت بعـــد ذلـــك فـــى المطبوعـــات الدراســـية المتخصصة لكثير من المستشرقين والمتخصصين فى العصور الوسطى الأوروبيـــة وعصر النهضة.

ولقد أفادت الترجمات والدراسات للنص إفادة متزايدة من تلك المراجعــات والتنقيحات التى اقترح إجراؤها عليه فى عديد من المقالات المتخصصة، وبصفــة خاصة مقالات: ايجناتز جولدزيهر، ووليام مارسيه، وكارل بروكلمــان، وليــون برشيه، وأ. ليفى بروفينسال.

أما الترجمة الثانية لطوق الحمامة فقد كانت إلى الروسية، وقد قــام بــها أ. سالى (A. Salie) سنة ١٩٣٣، وأعقبتها ترجمة فرانشيسكو جابرييل (Francesco Gabrieli) إلى الإيطالية (١٩٤٩) ثم أعقب ذلك طبعــة عربيــة جديــدة، يتخلــل صفحاتها ترجمة فرنسية للنص، قام ليون برشيه بإصدار هذه الطبعة. ثم نشر حسن كامل الصيرفى طبعة شرقية جديدة (١٩٥٠)، ثم أعقبتها ترجمة ايميليــو جارســيا جوميز للنص إلى الأسبانية (١٩٥٢) وترجمة آرثر آربــرى (Arthur Arberry) إلى الإنجليزية (١٩٥٣).

ومهما يكن من شيء فإن كتاب ابن حزم لم يكن المؤلف العربى الوحيد عن العشق الذى استطاع أن يجذب الانتباه فى تلك الأعوام، فقد نشر أحمد عبيد ــ وهو دمشقى ــ طبعة جديدة لكتاب "روضة المحبين" الذى ألفه ابن قيم الجوزية، وذلــك فى عام ١٩٣١، كما قام أ.ر. نيكل بالتعاون مع شاعر فلسطين إبراهيــم طوقــان بنشر طبعة جديدة من كتاب "الزهرة" لمحمد بن داود (١٩٣٢) أى بعد سنة وحسب من نشر نيكل لترجمته الإنجليزية لكتاب "طوق الحمامة".

بعد هذا الاهتمام الواضح، والتتابع لنشر المؤلفات حول الحــب والمحبيــن، رأى هلموت ريتر (Hellmut Ritter) أنه قد آن الأوان لاعتبار هذا النمــط مــن المؤلفات نوعا أدبيا قائما بذاته، وفى مجلة "الإسلام" (Der Islam , XXI – 1933, 84-109) **نشر ريتر قائمة مراجع تتألف من جزئين، مرفقة بهوامش وحــواش، تضم عناوين أهم الأعمال العربية والفارسية التى اهتمت بالعشق سواء كان دينيا أو دنيويا.** وقد أثارت تلك القائمة اهتماما واسعا، وكان بين الأثنى عشر كتابا التــى اختصت بالعشق الدنيوى، مما ضمته القائمة، وكلها بالعربية، عدة كتب لم يسبق لها

من قبل أن نوقشت. ولعله مما لا يعرفه الكثيرون أن ريتر قد أعاد نشر قائمة الكتب التى تبحث فى العشق، وذلك بعد أن أعاد فيها النظر، ومن ثم وضعها ضمن مقدمته لكتاب "مشارق أنوار القلوب" لعبدالرحمن بن محمد الأنصارى، ابن الدباغ. وهو كتاب فى نظرية الحب الصوفى، وقد كان انتباه ريتر واهتمامه الخاص منصبين على المؤلفات التى تعالج الحب الإلهى. ويعد كتابه Das Meer der Seele (١٩٥٥) من أهم اسهاماته فى مجال دراسته لتلك المؤلفات.

وبشكل عام، فإن نظرية الحب الإلهى، على مدى مراحل التاريخ العربى والإسلامى، قد نالت، ولا تزال، اهتماما يفوق بكثير ما تناله نظرية الحب الدنيوى. ورغم أن الكتب التى تعالج هذا النوع الأخير تعتبر أقل عددا، فإنها تستحق عناية أكثر من تلك التى بذلت حتى الآن، ذلك أن أهميتها لا تنحصر فى مجال التاريخ العام للأدب العربى فحسب، بل تتعدى ذلك إلى التاريخ المقارن للأدب فى إطاره الأكثر شمولا، فضلا عن أنها تتناول موضوعا يهم الإنسانية كلها، موضعا شديد المساس بالتجارب الحميمة لكل إنسان، وتثير قضايا عميقة الارتباط بأهم القيم فى حياة البشر. ولهذا فإن دراسة هذه الأعمال العربية تكشف لنا جوانب متعددة، تتصل بالبيئة الاجتماعية والفكرية والدينية للعالم الإسلامى فى فترة ازدهاره، وفترة اضمحلاله على السواء.

ولقد عبر البعض ــ أحياناً ــ عن شكهم فى إمكانية التعامل مع كتب العشق كوحدة متسقة، فلقد لوحظ أن تلك الأعمال تتمايز فى خصائصها إلى حد ما، لكننى آمل أن أستطيع التخلص من هذا الشك، إذ يتضح ما بين تلك الأعمال من الوشائج تربط فيما بينها، وكأنها تمثل سلالة أدبية واحدة تجسد عناصر وراثية، وتلك الروابط تبرر بل تتطلب دراسة تلك الأعمال كمجموعة متسقة، فمؤلفوها ــ كما يبدو ــ كانوا يدركون بوضوح كونهم مساهمين فى أدب محدد ومتميز فى اختصاصه بموضوعهم الأثير، إذ نجدهم يتحدثون عمن سبقوهم فى هذا المجال، أو يوردون فقرات مما كتبوا، أو يستعيرون بعض المادة الأدبية من أعمالهم، وأحياناً يهاجمونهم. ووفقاً للمسلمات الأساسية التى بنيت عليها الدراسة الحديثة للأدب،

فلست أرى ما يدعو إلى التردد فى التعامل مع هذه المؤلفات كفرع محدد ومتميز من فروع الأدب، نظراً لأننا فى كثير من الأحيان ـ نستطيع أن نبين بالبرهان، ليس محتواها المشترك فحسب، وإنما الوشائج التاريخية أو الوراثية التى تربط بينها. بل إننى أعتقد أنه من الممكن اعتبارها جنسا أدبياً (Genre) على أننا ينبغى أن نتحفظ هنا قليلاً فى استخدام هذا المصطلح، فربما كان مفهوم "الجنس الأدبى" فى الأدب العربى لا يتطابق تماماً مع مفهومه فى الأدب الغربى. فمن الصعوبات التى تواجهنا عند نقل مصطلح من تراث أدبى إلى آخر أن ماهية "الأدب" فى تراث ما ليست هى "الأدب" فى تراث آخر. وواقع الأمر أن ما يسميه دارسو التراث الإسلامى من أمثال جب ونيكلسون وبروكلمان: "الأدب العربى" أو "الأدب الفارسى" قد لا يعتبره دارسو الآداب الغربية أدبا بالمعنى الدقيق، إذ أن الخصائص المميزة للأدب فى نظرهم هى : التوهمية أو اللاواقعية (Fictionality) والاختراع أو الابتكار (Invention) والخيال الابداعى (imagination) والتفريق هنا وصفى وليس تقييميا، فما لا يعد من الأدب يندرج تحت البلاغة أو الفلسفة أو الجدل السياسى أو الاقتصادى، وهكذا. وعلى أية حال فإن هذه النظرة مبنية أساسا على قوانين الذوق الأدبى الغالب الآن فى أوربا، فمنذ عصر النهضة ونظريات الأدب الأوروبية تمجد الدور الذى يلعبه الخيال الإبداعى، أما عند العرب فلم تكن للخيال تلك المنزلة العالية التى يتسنمها الآن، إذ لم يعتبروه متطلبا ضروريا يستحق عناء الأديب. وهذا يعنى ـ بالنسبة لموضوعنا آخر الأمر ـ أن الأعمال التى تختص بموضوع العشق تعتبر بالمقاييس الغربية الحديثة خليطا من الأدب وغير الأدب، كما يعتبر الغرض الذى كتبت من أجله غرضا غير أدبى. غير أن منظرى الأدب المحدثين يؤكدون لنا أن دراسة "اللاأدب" يمكن أن تواجهنا بالفعل، بمشكلات جمالية وأسلوبية وبنائية تشبه أو تطابق تلك التى يواجهنا بها الأدب. وإننا إذ نضع هذا التصور فى اعتبارنا، نستطيع أن نسترشد بالنظريات الأدبية الحديثة فى محاولتنا للإجابة على التساؤل عما إذا كانت تلك الكتابات العربية حول نظرية العشق تصيغ فيما بينها نوعا لا أدبيا (الاصطلاح المستخدم فى الأدب هو الجنس الأدبى (Genre) أو النوع الأدبى (Literary Kind) إن النظرية الحديثة فى

موضوع الأجناس الأدبية نظريات وصفية، فهى لا تحدد عدداً جامدًا من الأنــواع الأدبية، كما أنها لا تفرض قواعد معينة على الأدبــاء، إذ تفـترض أن الأنـواع التقليدية قد تختلط فتصنع نوعاً جديداً، فهى ترى أنّ الأجناس الأدبية قد تبنى علــى أساس الشمولية والثراء، كما قد تبنى على أساس من النقاء (الجنس الأدبى الناشــئ عن طريق الالتحام، أو عن طريق الانقسام)، ولا تصب تلك النظريات اهتمامــها على ما يميز نوعاً أدبياً عن آخر بقدر ما تهتم بتفرد كل عمل أدبى علــى حــدة، وعلى القاسم المشترك بين الأعمال التى تنتمى إلى نوع أدبى ما.

إن أية دراسة ــ ولو تمهيدية ــ لخصائص الأدب العربــى الــذى يتنــاول نظرية العشق فى رؤية شاملة، تتطلب من الباحث أن يجمع قدر الاســتطاعة كــل الأعمال الأدبية التى يمكن العثور عليها، المتعلقة بهذا الموضوع. هنــاك بــالطبع أعمال كثيرة مغمورة لم تر النور، أو لم تجد من يتعرف عليها. ولعلى أرى مــن الواجب على الباحث أن يعثر على أعمال لم يكتشفها أحد من قبل، أو على الأقل لم يدرك أحد انتماءها إلى موضوع العشق، كما ينبغى عليه أن يحدد موقعها التاريخى الصحيح. وإنه لمما يسعدنى أننى استطعت أن أضع يدى على جــانب مــن هــذه المؤلفات، من بينها عملان على الأقل على قدر من الأهمية، لم توصف من قبــل بأنها تنتمى إلى هذه المجموعة. (هما : كتاب الرياض للمرزبانى، وكتاب المصون للحصرى، وثالث مجهول المؤلف) إن المقاييس التى قــررت علــى ضوئــها أى الأعمال يجب أن تتضمنها المجموعة موضع الدراسة، مقاييس بسيطة نسبياً، ومــع هذا وجدت صعوبة فى تطبيقها أحياناً على الأقل، هذه المقاييس هى باختصــار أن يكون العشق موضوعا للكتاب وأن يكون طابع تناوله نظرياً. ومجال "النظرية" هنــا يغطى نمطين من مادة الموضوع: **أولاً: مناقشة جوهر العشق وطبيعته وأسبابــه وأنواعه، وأوجه الاختلاف بين هذه الأنواع. ثانياً: أحوال العشاق، أى ظروفــهم، وهو اصطلاح استخدمه الكتاب العرب أنفسهم.**

وأغلب الظن أن مؤلفى كتب العشق لم يستخدموا كلمــة "نظريــة" لتعييــن محتوى مؤلفاتهم، ولقد وصف هذا المحتوى باصطلاحات أكثر تحددا، ولم تسـتخدم كلمة "نظرية" فى هذا الصدد إلا فى العصر الحديث، على يــد فــون جرونبــاوم،

وريتر، وجولدزيهر وغيرهم. ولقد استخدمت تلك الكلمة أيضاً فيما يتصل بالأعمال الأوروبية التى تتعرض لموضوع العشق وتشبه فى طبيعتها الكتابات العربية، ويتضح ذلك من عنوان كتاب "نظريات الحب فى عصر النهضة" لمؤلفة: جون تشارلز نلسون. وعلى الرغم من أن هناك مصطلحات أخرى استخدمت أو يمكن اقتراحها واستخدامها، فإنه لا يوجد بينها مصطلح يضارع مصطلح "النظرية" فى سعة دلالته، فاصطلاح "فلسفة العشق" ــ بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة ــ لا يتعدى أن يكون اسما لأحد عناصر ذلك الأدب لا أكثر، أما إذا استخدمناه فى معناه المتوسع فإنه يصبح اسما مقبولا لبعض ما يندرج تحت "النظرية". ولقد نشر محمد عبداللطيف صحارى كتابا بعنوان: "فلسفة الحب عند العرب"، وهو هنا يستخدم هذا المصطلح فى دلالته الواسعة، أى أنه يناقش كيف ينظر العرب إلى المرأة فى الماضى والحاضر.

وتمثل "سيكولوجية الحب" و"فينومينولوجيا الحب" ــ (أى الوصف العلمى لظاهرة الحب) ــ جوانب أخرى من نظرية العشق العربية. كما تمثل نظريات العشق (باستخدام صيغة الجمع) جزءا من مضمون هذه الكتب، تماما كما يندرج كثير من النظريات الخاصة بوظائف الكون تحت العنوان العريض "علم الطبيعة النظرى" أو "نظرية الطبيعة". كما يغطى مصطلح "طبيعة العشق" جزءا صغيرا فحسب من مادة الموضوع، وهو ما يسميه المؤلفون عادة "بماهية العشق" أو "حقيقة العشق". أما مصطلح "فن العشق" وقد استخدم كثيرا فى إطار هذا الموضوع، فله عيوب كثيرة، إذ قد تعنى كلمة الفن، ضمنيا، أنه عكس "النظرية"، فالفن هو التطبيق العملى لما هو معروف نظريا. وذلك على الرغم من أنه من الممكن مناقشة "فن العشق" مناقشة نظرية. لقد كان العنوان الفرعى لترجمة "طوق الحمامة" التى قام بها آربرى هو : "فن العشق العربى وممارسته" وهو وصف غير دقيق تماما لمحتويات الكتاب، ذلك أن أكثر من نصف فصوله يتناول ما فعله العشاق، وما يحدث لهم، ولما بينهم وبين معشوقاتهم من عواطف، وهذا الاهتمام بما هو كائن يطغى بوضوح على اهتمام ابن حزم بما ينبغى على العاشق أن يفعله، هذا

فضلاً عن أن هناك غموضاً أو لبساً حول ما تعنيه كلمة "العشق" فى "فن العشق"، فقد استخدم كل من المترجم الألمانى والانجليزى لكتاب "الروض العطر" للنفراوى، وهو ما وصفه بروكلمان مرة بأنه :

وقد وضعت هاتان العبارتان كعناوين فرعية.

Arab art of love

Arabische Liebeskunst

لقد كان موضوع اهتمامى الرئيسى فيما يتعلق بهذا الموضوع هو رصد نمو وتطور هذه المجموعة من الأعمال من وجهة نظر تاريخ الأدب. ولكن يبدو أن الاعتبارات العملية كانت تتطلب مجال رؤية أضيق وأكثر تحدداً. ولهذا فإنى وجهت اهتمامى ــ بعض الوقت ــ إلى كتاب "روضة المحبين" لابن قيم الجوزية، وقد حاولت أن أحدد مكانه فى هذا الأدب انطلاقاً من الإحساس بأهميته. ولكن حين توثقت معرفتى تدريجياً بخواص وتطور هذا الجنس الأدبى، بدأ كتاب ابن القيم يفقد قدراً من التفرد بالأهمية، وإن زادت قدرتى على تذوق فضائل الكتاب وصاحبه، وتقديرهما تقديرا صحيحا. فلم أعد أرى ابن القيم مفكرا أصيلا بقدر ما أراه الرجل الذى أبرز جوهر نظرية العشق عند العرب فى كتابه السالف، الذى يعد من عدة نواح قمة هذا النوع من الأدب. وإننى الآن أكثر اقتناعا باستحالة تحليل خصائص أو مكونات أحد هذه الأعمال التى تهتم بالعشق عند العرب، قبل أن تتحدد معالم تاريخ هذا النوع من الأدب، وهو شىء لم يحدث حتى الآن، بل إن أحدا لم يبين لنا أن ذلك الجنس الأدبى له تاريخ على الإطلاق، أو حتى أن هناك نوعا من الترابط المنطقى يجمع بين تلك المؤلفات.

إن الطبيعة الخاصة لتلك المؤلفات تتطلب منا أن نكون فكرة عن تطورها الكلى كمجموعة، وعن التنوع الفردى فيما بينها، وذلك قبل أن نستطيع فهم قيمة أو أهمية أى واحد منها. ومؤلفو هذه الأعمال هم باستثناء القلة ــ جامعو مادة بدرجة أو بأخرى، فالمادة الأساسية لكتبهم عبارة عن جمل وفقرات قد جمعت من أعمال

سابقة، أو أخذت من مصادر شفوية وسجلت كما هى دون تدخل. ولكن ما يهمنا فى كتاباتهم هو كيفية توظيفهم لهذه المادة. إن الاستعارة العربية القديمة التى تشبه العمل الأدبى "بالعقد" ملائمة هنا تماماً، فإذا أردنا أن نعبر عن هذا الأمر ببساطة قلنا إن هؤلاء المؤلفين كانوا يقومون بانتقاء بعض الخرزات من عقود قديمة، ثم ينظمونها فى سياق خرزات جديدة يضيفونها بغية الوصول إلى تأثير معين. ومن ثم فإن علينا أن نتبين مقدار المعتاد والجديد المتميز فى كل عمل، وذلك من ناحية المضمون، وأسلوب التناول، ووجهة النظر. عندئذ سيتضح لنا أن بعض هذه الأعمال يمكن اعتباره منفردا أو منعزلا، لكنها ــ مع هذا ــ تعكس فى نفس الوقت ملامح التراث الأدبى النامى أو ترتبط به من بعض الجوانب. هذان الجانبان: عنصر الوحدة والاستمرارية الجوهرى الذى ينتظم مجموعة المؤلفات عن العشق، ينداح فيها ما بين القرن الثالث الهجرى إلى القرن الحادى عشر، وعنصر التفرد الذى ميز بعض الأعمال فى المجال نفسه، هو ما ينبغى العناية به للوصول إلى مفهوم محدد المعالم لنظرية العشق عند العرب.

***

ثانياً : النص بين المكتوب والمسكوت عنه :

هذا نصّ مقدمة المستشرقة "لويزا نيتا جيفن" لكتابها عن نظرية العشق عند العرب، وفى هذه المقدمة أوضحت جوانب مهمة لم يلتفت إليها الباحثون العرب إلاّ مؤخراً، ربما بواعز من مثل هذه الدراسة، وربما لأن مساحة الحرية المتاحة للباحث العربى المعاصر أضعاف ما كان مأذوناً به للباحث العربى أواخر القرن التاسع عشر، وربما إلى منتصف القرن العشرين. وهنا نتذكر أن **دراسات الفقهاء القدماء عن الموضوع نفسه كانت تواجه من معاصريهم باستخفاف وتهكم، بادعاء أن الحب لهو القلوب الفارغة، ولا يليق الحديث عنه من أصحاب الجد والكرامة!!** وقد حكى عن محمد بن داود الأصفهانى، صاحب "الزهرة" الكثير من هذا التندّر والتهكم، ولقد ذهبت مما حكات أولئك الفقهاء، وبقيت دراسات الحب

لتعبر عن جهاد الإنسان فى مجال العاطفة، وتوقه إلى الترقى وتثقيف الروح وتهذيب السلوك. لكن حين تلاحظ صاحبة المقدمة، كما يلاحظ ريتر ـ المستشرق الألمانى أيضاً ـ أن دراسات الحب الإلهى ـ أو الدينى، تتفوق فى التراث العربى عددا وجّدية عن تلك الدراسات التى اهتمت بالحب البشرى أو الأرضى، فهل هذه الغلبة للجانب الدينى تستند إلى أننا أمة متدينّة؟ أو على الأقل تحب أن تبدو كذلك؟

هذان احتمالان واردان، على الأقل فى بعض العصور أو المراحل، التى نشط فيها الصوفية، فكثرت مؤلفاتهم وطرقهم إبان الحروب الصليبية والهجمة المغولية وفى أعقاب هذين الخطرين الداهمين.

وقد نبهت "لويزا نيتاجيفن" إلى أهمية الإحاطة بالكتب التى جعلت من دراسة العشق موضوعا لها، وفى رأيها ـ وهى على حق ـ أن استمرار الظاهرة وتوسعها يستدعى أن تعد ـ منهجيا ـ نوعا أدبيا قائما بذاته. وهذا التأطير أو المنهجة التى حثت عليها الباحثة، هو المقدمة الضرورية والأساسية للقول بوجود نظرية للعشق (أو الحب) عند العرب، لأن هذه النظرية ستكون "تقطيرا" فكريا، وتأسيسا جماليا لما هو مشترك بين هذه الدراسات. وكذلك نبهت إلى ما التفت إليه "ريتر" من ضرورة أن يكون الاهتمام بموضوع العشق ونظريته ممتدا، جامعا بين ما ألف العرب، وما ألف الفرس فى الاتجاه نفسه، وهذا الامتداد لابد سيكشف عن الأساس المشترك الذى يضع ثوابت الرؤية للعشق لدى الفريقين، وهو العقيدة الإسلامية ذاتها، والنزعة الصوفية بصفة خاصة، وهذا ما سبق إليه أحد رواد الدراسات المقارنة فى النقد العربى الحديث، **"محمد غنيمى هلال"، الذى اهتم بموضوع: "ليلى والمجنون فى الأدبين: العربى والفارسى"، ثم طور دراسته تحت عنوان: "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية"**، وقوام هذه الدراسة قصة ليلى والمجنون أيضا، ومن اهتم بها من الشعراء العرب، ثم الفرس، وقد استدعى هذا أن يستخلص نظرية للعشق فى مستواه العذرى، لانتماء قيس إلى هذا المستوى من العاطفة. وكذلك اهتم "محمد السعيد جمال الدين" بتنشيط البحوث المقارنة فى إطار الثقافات الإسلامية وذلك فى كتابه : "الأدب المقارن : دراسة تطبيقية فى الأدبين

العربى والفارسى" و"بديع محمد جمعه" فى كتاب: "دراسات فى الأدب المقارن" العربى الفارسى كذلك، وفى دراسة "جمال الدين" تجاوز البحث حدود إيران إلى حدود اللغة الفارسية وما احتوت من آداب، فدخل فيها شعر محمد إقبال، شاعر باكستان الكبير، ورباعيات الخيام فى ترجماتها العربية، والإمام محمد عبده وتعلمه الفارسية وأثر هذا التعلم فى أسلوبه. وفى دراسة "جمعة" يتكرر الاهتمام بليلى والمجنون، ثم يهتم بقصة المعراج بين رسالة الطير للغزالى، ومنطق الطير لفريد الدين العطار، كما يقارن بين المقامات العربية والفارسية. وتمتد جهود "حسين مجيب المصرى"، لتربط بين الأدبين الفارسى والتركى، ليضئ الموضوعات والأساليب المشتركة، كما فى كتابه: "من أدب الفرس والترك" الذى اهتم فيه بموضوع رثاء الأبناء فى الشعرين: الفارسى والتركى، والطبيعة فيهما أيضا، وتوقف عند الشاعرة المصرية "عائشة التيمورية" فى شعرها الفارسى والتركى كذلك.

ولقد بينت المستشرقة "لويزا نيتاجيفن" المكانة العالية التى حظى بها "طوق الحمامة" عند المستشرقين، وكيف نبه إلى أهمية موضوعه (الحب) فى التراث العربى، فشملّ الاهتمام المستشرقى دراسات أخرى لابن قيم الجوزية، ثم لابن داود، وهذه الإشارة أقل مما أثر به موضوع الحب فى ذاته (بصرف النظر عن كتاب طوق الحمامة) فقد أثرت معانى الحب العربية، وصورة الفنية، وآدابه، وسلوكياته، من خلال الشعر والفناء، قبل أن تؤثر من خلال هذه الدراسات التى يهتم بها المشتغلون بالعلم، **أما الشعر والغناء فأثرهما شامل متوسع لا تسهل محاصرته. إن شعراء التروبادور لم يكونوا فى موقع الصدى لدراسة ابن حزم، وإنما كانوا منقادين للإبداع العربى (فى الشعر) والإيقاع العربى فى الغناء.** إن "محمود على مكى" يسجل عبارة توافق المستشرقة فى تعظيم أثر كتاب ابن حزم فى مفهوم الحب عند الأوروبيين، إذ يقرر أن كتاب طوق الحمامة سابق مباشرة لأقدم شعراء التروبادور، وأنه ـ لهذا ـ يستحق وقفة، إذ أن فيه تحليلا رائعا ـ لم يعرف فى العصور الوسطى ـ للحب الروحى، وعددا كبيرا من الحكايات التى تصور هذا الحب مما رآه المؤلف نفسه، بل إن كثيرا من الموضوعات

والاصطلاحات الدائرة فى شعر التروبادور مما يسمح بالاعتقاد أن هذا الكتاب كان له نفوذ قوى فى نشأة هذا الشعر(١). غير أن الباحث نفسه فى صفحات سابقة من دراسته هذه يبرز قضية ازدواج اللغة فى الأندلس. وهذا سابق على زمن ابن حزم بلا ريب، وإنه يصف هذا الازدواج بأنه على أكبر جانب من الخطر، فقد تولد عنه ابتكار الأندلسيين لنوع جديد من الأدب الغنائى: (الموشحات والأزجال) التى تركت أثرا بعيدا فى أدب الشرق العربى والغرب الأوروبى على حد سواء(٢). فإذا كان شعر التروبادور قد نشط إبان القرن الثانى عشر (الميلادى) أعقاب حياة ابن حزم، فإن اللغة المشتركة الممهدة للتلقى والتأثر وكذلك فن الغناء كان أسبق بكثير، ومن ثم فلابد أنه قام بدور إعداد الأرض ووضع البذور أيضا. لقد بدأ فن الموشحات فى أواخر القرن التاسع (الميلادى) ونشط إبان القرن العاشر، وقد أبدع فيه ابن عبدربه (صاحب العقد الفريد) الذى توفى قبل مولد ابن حزم، كما توسع فيه ورقاه الشاعر الرمادى، والشاعر ابن ماء السماء، وهما معاصران لابن حزم. من الواجب أن نذكر أننا لا ننتقص من قدر كتاب ابن حزم أو أثره، ولكننا نرجح ما هو مشاهد إلى يومنا: **أن التأثير عن طريق الفن الإبداعى (الشعر أو الموشح أو الزجل) أسرع وأقوى وأمكن من التأثير عن طريق انتقال الأفكار، الذى يحتاج إلى فترة احتضان قد تكون طويلة.** إن محمود مكى يقدم الدليل على حضور التأثير الفنى وقوته فى تصويره (المؤلم) لمجلس جيوم الثامن، والد التاسع (الذى هو أول الشعراء التروبادور) وقد سبى آلافا من النساء المسلمات (الجوارى والحرائر) وقد جلس بينهن وهن يضربن على أعوادهن ويغنينه بالعربية، وهو فى نشوة من غنائهن، وقد جلس متزييا بالزى العربى، ومصطنعا مجالس الطرب العربية.(٣) بل لم يستبعد الباحث إسهاما من أثر شرقى ترك علاماته فى فن أول شعراء أوروبا الغنائيين(٤). وهو ما يؤكده بقوة "محمد مفيد الشوباشى" فى كتابه: "رحلة الأدب

(١) أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– القاهرة – ١٩٧٠ – ص ٦٣.
(٢) السابق نفسه : ص٢٣.
(٣) السابق نفسه : ص٥٥.
(٤) السابق نفسه : ص٥٧

العربى إلى أوروبا" فقد تعقب جيوم التاسع فى رحلته إلى الشرق، وإقامته زمنا فى الشام، وتأثره المباشر بالشعر المشرقى، غير أنه طوّر طريقته بعد أن تردد على الأندلس وأستوعب فنونها.(٥)

ومن المهم أن يكون واضحا أننا نعنى بتأثير موضوع الحب، وليس مجمل التأثير العربى. إن المستشرقة الأمريكية تصف "طوق الحمامة" بأنه كتاب مهم للأدب الأندلسى وتاريخ الأندلس، ثم تكتفى بإشارة مقتضبة إلى "إثارته" للغنائية والذاتية والاهتمام بعاطفة الحب لدى شعراء التروبادور. غير أنها أشارت إلى الترجمات المتعددة لهذا الكتاب: إلى الإنجليزية، والروسية والألمانية، والإيطالية، والفرنسية، والأسبانية. هذا فى العصر الحديث، وأرى أن هذا الاتساع هو نفسه الذى بلغته أشعار الحب العربية فى العصور الوسطى من قبل.

(٥) رحلة الأدب العربى إلى أوروبا : دار المعارف بمصر: ١٩٦٨ ـ ص١١٢، ١١٣.

الفصل السابع

الرحلة إلى نبع الحياة

لا يزال الموت لغزا بالنسبة للإنسان . إنه الكائن الوحيد الذى يعرف أنه سيموت مهما امتد به العمر، ومهما حاول أن يتوقى أسباب الموت أو يتغافل عنها، إن "ذاكرة الإنسان" تختزن المبدأ نفسه، فضلا عن الاحتفاظ بمشاهدات أنواع من الموتى (من البشر ومن الحيوان) بما يؤكد حتمية القانون. لقد ترتب على هذا الوعى الخاص نشأة أساطير مبكرة عن العالم السفلى الذى يذهب إليه الناس بعد مغادرة الحياة، وتخيل ما يجرى لأجسادهم وأرواحهم فى ذلك العالم الآخر، وكذلك أثر هذا المصير الحتمى فى تصور الإنسان البدائى للآلهة، إذ هى التى حققت لنفسها مبدأ الخلود، ذلك الحلم الإنسانى الذى لم يتخلّ عنه البشر مطلقاً، من زمن الأسطورة، وإلى اليوم، وإن راحوا يطرحون أفكاراً وتأويلات هى أقنعة صنعها الإنسان بديلاً لحلم الخلود المستحيل، كما سنتحرى هذا فى أسطورتين نادرتين[1]. إن هاتين الأسطورتين ستقدمان البديل لحلم الإنسان بالخلود، وتسليمه بالعجز عن تحقيقه، غير أن هذا البديل ليس فى إمكان كل شخص، من ثم تدرجت مراتب البحث عن الخلود عند البشر حتى تحققت فى حدها الأدنى فى الحرص على الإنجاب (ليحمل الأبناء أسماء آبائهم وأجدادهم، وليرثوا متاعهم) ولعل من حقنا أن نتساءل: **إذا كان "فرويد" عالم النفس الشهير، أعاد كل نشاط إنسانى متفوق إلى مبدأ "الجنس"، رائيا أن هذا الإنجاز المتفوق يصدر فى جذوره عن رغبته فى**

(١) هنا يختلف إدراك الحيوان للموت، حيث لا تملك الحيوانات ذاكرة، ولا تتوارث الخبرة، ومن ثم لا تتجاوز سلوكياتها مطالب الغريزة، بما فيها غريزة الحياة ذاتها، أما "الموت" فإنها تدركه عندما ينزل بها دون سابق تحسب، وكأنه غيبوبة، ولكن يلاحظ أن الحيوانات أو بعضها على الأقل ـــ لا تموت على الطريق أو على حافة الغابة، إنها تنزوى استعدادا للنهاية، وهناك ما يعرف بمقبرة الفيلة، ففى الغابات حين يشعر الفيل بدبيب الفناء يمضى إلى ذلك المكان البعيد، ويقبع فيه ينتظر نهايته. أما الحيوانات الأليفة والطيور، فالتجربة تدل على أنها لا تملك هذا الاستشعار.

التلذذ، وإبهار الآخر (الذكر أو الأنثى) للاستحواذ عليه بدرجة ما، كيف لم يطرح احتمال أن الشيء نفسه (التنافس والتفوق) هو تعبير مقبول لمحظور مرفوض هو التطلع إلى الخلود؟ إذا كان الاعتراض على القول بغريزة الخلود أنه أمر نسبي، فإن الجنس، واللذة، لهما هذا الوصف نفسه، فهما نسبيان، وتختلف صور التعبير عنهما كذلك.

لقد نشأت أسطورة "نبع الحياة" وأن من يشرب من هذا النبع يتحقق له الخلود منذ فجر الحضارات الإنسانية، وكان ضرورياً أن تتكيف الأسطورة ، وأن تتكوّن في زمن الأديان السماوية بما لا يصطدم بشرط الإيمان، كما سنرى، على أن الإنسان البدائي، أو المبكر جداً في مسيرته الحضارية، لم يكن بحاجة إلى "نبي" ليؤكد له أن الخلود ليس له، وأن الموت يترصده، وأن العمل الصالح يمكن أن يكون البديل الموافق أو المطلوب ليتحقق به جانب من الخلود.

تقودنا الرحلة إلى نبع الحياة، بحثا عن رشفة ماء تؤدى إلى خلود شاربها، إلى ملحمتين:

الأولى : أسطورة "جلجامش" السومرية، التي أخذت صياغة ملحمية في زمن الحضارة التي ورثت الحضارة السومرية، وهي الحضارة البابلية، في نفس الموقع من بلاد الرافدين: دجلة والفرات.

الثانية: ملحمة ذي القرنين، كما يرويها وهب بن منبه، في كتابه "التيجان في ملوك حمير" متجاوزا فيما يرويه من حكايات وبطولات ذلك الملك تلك الإشارة المقتضبة التي تضمنتها آيات من "سورة الكهف"، ذكر فيها اسم (ذو القرنين) ثلاث مرات بهذا الاسم أو الكنية، دون أن يحدد وضعه وهل كان ملكا، أو مصلحا، أو أكثر من هذا أو دونه. ولهذا سنكتفي بأن نتعرف على ما ساقه وهب بن منبه، منفردا، دون أن نقيسه إلى النص القرآني، لأن غايتنا أن نكشف عن أسطورة "عين الحياة" أو حلم البشر في الخلود، ومآل هذا الحلم. وإجمالا لا نقول: إن وهب بن منبه الذي عاصر الدولة الأموية (ولد عام ٣٤هـ وتوفي عام ١١٤هـ) في روايته الأسطورية لحياة ذي القرنين ورحلته في العالم القديم، حاول أن تتسق مراحل

الرحلة وما جرى فيها من أعمال مع الآيات القرآنية، ولكنه لم يقف عند حدها، كما لم يزعم أنه يفسرها، أو يستمد معلوماته منها، دون أن يكشف عن مصدر هذه المعلومات(٢). وربما يبدو مطلوبا ــ خارج إطار ما نعنى برصده ــ أن نعرف شيئا عن "حقيقة" ذى القرنين، وقد اختلف فى هذا اختلافا شاسعا، فقيل إنه الإسكندر المقدونى، أو أحد أحفاده، وقيل إنه نتاج مشترك من الإنس والجن كما كانت بلقيس كذلك، وقيل إنه ثائر بابلى، خرج على مليكه وقتله ونزع قرنى رأسه فجعلهما إكليلا يلبسه، فسمى بذلك، وقيل إنه رجل من الروم، كما قيل إن اسمه "عباس" وقيل: بل كان من أهل مصر اسمه مرزبان، ونسب إلى ابن عباس أن اسمه: عبدالله بن الضحاك، وهناك من جعله من الملائكة... وهذا قليل من خيال كثير، وتأويلات بعيدة، يعنينا منها أنه وصف بالإسلام لله، والتوحيد، وجهاد الأمم لحملها على الإيمان، وهذا ما أتاح للخيال العربى ــ عند وهب وغيره ــ أن يطور فى أسطورته دون حرج ، ما دام يحقق أهدافا دينية تتفق ودعوة الإسلام وجهاد المسلمين(٣).

***

أولا : جلجامش

البطل "جلجامش" كان بطلا لأسطورة فى أقدم عصور الحضارة فى بلاد ما بين النهرين، وهى حضارة "سومر" ثم انتهى عصر السومريين ليخلفهم البابليون الذين ورثوا ثقافتهم، وفى العصر البابلى "تمددت" الأسطورة، وأعيد تشكيلها لتأخذ صياغة "ملحمة بطولة"، ذات طابع شعبى واضح، وهذه هى الصيغة التى استخرجتها الدراسات الحديثة من الألواح المكتوبة باللغة الأكدية، بالخط المسمارى، وهى اثنا عشر لوحا، لم يعثر عليها سليمة، وليس من بينها لوح كامل،

(٢) يذكر الزركلى فى "الأعلام" أنه يعد فى التابعين، وأن عمر بن عبدالعزيز ولاه قضاء صنعاء، ويصفه بأنه عالم بالأساطير ولا سيما الإسرائيليات ... إلخ.

(٣) انظر هذه الأقوال، ومصادرها فى التراث العربى المتنوع (التاريخى والأدبى) فى كتاب: القصص والقصاص فى الأدب الإسلامى: الدكتورة وديعة نجم، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٢م. ص١٦٧ ــ ١٨٧.

غير أن مقارنات المختصين، وتعقبهم للنصوص فى مواطن وسياقات أخرى مكنتهم من مقاربة الشكل الملحمى الأصلى، وللأسطورة القديمة التى قامت بدور "البذرة" أو الخميرة" التى نضج بها، وتشكل النموذج الأسطورى.

توصف "ملحمة جلجامش"، فى النوع الملحمى بصفة خاصة، بأنها أقدم الملاحم(٤) على الإطلاق ، وأنها الأكمل والأجمل والأكثر احتواء لعقائد عصرها وما سبقه من عصور.

تدل الدراسات على أن جلجامش شخصية حقيقية، وليست مخترعة، وأنه أحد الملوك المتأخرين (من السلالة الأولى) لمدينة "أوروك"(٥)، وأنه عاش قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة تقريبا (٢٨٠٠ ــ ٢٧٠٠ ق.م) وكان ملكا جبارا، يسخر شعبه لبناء مجده، ويملك حق الدخول بالعذراء قبل زفافها إلى زوجها، وتصوره الأسطورة، كما تصوره الملحمة كائنا عملاقا قويا، ثلثه بشر، وثلثاه إله. وهذا يكشف عن التحول فى طبيعته، وفى اعتقاد الناس به، ففيما بعد انتهاء العصر السومرى، أى فى عصر بابل، اشور، وما بينهما، عُدّ جلجامش بطلا شعبيا حاميا لشعبه من شر الشياطين، حارسا للرخاء والأمن. وهذا التحول من الأسطورة إلى الملحمية، ومن الشخص الحقيقى الحاكم بالقهر إلى البطل الشعبى، احتاج إلى خمسة قرون، إذ تعود الملحمة ــ فى زمن كتابتها ــ إلى عام ٢٣٠٠ ق.م. تقريبا(٦).

---

(٤) هذا بالنسبة لفن الملاحم، أما أسطورة جلجامش ذاتها فليست أقدم الأساطير، فهناك أساطير مصرية تسبقها. انظر: الأساطير فى بلاد ما بين النهرين: صمويل هنرى هوك ـ ترجمة يوسف داود عبدالقادر – ص ٤١ وما بعدها.

(٥) وفى ذلك العصر، كما كان الأمر فى بلاد الإغريق ــ فيما بعد ــ كانت المدينة دولة.

(٦) وبهذا تكون الملحمة البابلية أسبق من ملحمة هوميروس (الإلياذة) بألف عام. انظر : جماليات ملحمة جلجامش ــ للمستشرق الروسى دياكونوف وزميله - ترجمة عزيز حداد ــ مكتبة الصياد، بغداد ١٩٧٣، ص١٦ وينقل الدكتور عبدالغفار مكاوى عن ساندرز أنها لا تستبعد أن هوميروس سمع قصة جلجامش : انظر ملحمة جلجامش: (المقدمة) ص٣٧

إن قصائد سومرية صورت صراع جلجامش (الحقيقى أو التاريخى) مع ملوك زمانه لحماية دولته (مدينته) وانتصاره، وهذه القصائد مهما بالغت فى التصوير لا ترتفع إلى مستوى الأساطير. أما النصّ الذى يحتوى على مواد أسطورية فقد جاء تحت عنوان "جلجامش وأرض الحياة"، وتدور الأحداث فى هذا النصّ حول البحث عن الخلود، وهو المحور الذى تدور حوله الكثير من أساطير الشرق الأدنى، حيث قام جلجامش ثائراً ضدّ عوامل الموت والفناء، باحثاً عن أرض الخلود، من ثم يصحب رفيقه وتابعه "أنجيدو" أو (أنكيدو) فى رحلة لاستشارة إله الشمس، وبعد أخطار ومنازلات تمكن من اجتياز الجبال السبعة، والوصول إلى هدفه الذى يبدو أنه جبل الأرز، وهناك يتمكن من قطع رأس العفريت(٧)!!

يرى المستشرق "هوك" أن هذه الأسطورة تعكس مظاهر القلق التى انتابت السومريين من جراء التفكير بمشكلة الموت. وهذه القضية – فيما يرى – هى التى صنعت المحور والامتداد الذى تحولت به الأسطورة السومرية إلى ملحمة بابلية (شعبية)(٨).

سنعتنى إذا بالملحمة البابلية، لأنها التى أبرزت جانب رحلة جلجامش فى بحثه عن الخلود، وسعيه إلى "عين الحياة"، والانتهاء إلى تعديل فكرته عن الكون وموقع الإنسان فيه، وعودته إلى مدينته (مملكته) بروح وفكر مختلف.

لن نستطيع استعراض الملحمة الطويلة (فى حجم كتاب)(٩) وليس هذا مطلوبا للموضوع الذى نعنى به، وإن يكن من الصعب جدا آلا نتوقف، ونقتبس الأبيات ذات الصور النادرة العميقة.

إن أول بيت فى الملحمة يقول عن جلجامش: "هو الذى رأى كل شىء"، وقد عرفت الملحمة بهذا العنوان، فقد عاش تجربة الوجود شاملة، وتقلب بين

---

(٧) الأساطير فى بلاد ما بين النهرين: صمويل هنرى هوك – ترجمة : يوسف داود عبدالقادر – وزارة الإعلام – بغداد ١٩٦٨ ص٢٥، ٢٦.

(٨) هذا الوصف بالشعبية أضفناه للتوضيح، وهو موجود فى مصدر آخر سنعرض له.

(٩) الصيغة التى نعتمد عليها قام بترجمتها الدكتور عبدالغفار مكاوى، عن الألمانية، وراجعها على الأكدية (لغة النص البابلى الأصلى) الدكتور عونى عبدالرؤوف – ونشرتها جامعة الكويت، ١٩٩٤.

المواقف المتناقضة، ولكنه لم يستطع أن يتجاوز قدر الإنسان، الذى لن يستطيع الانتصار على الموت، وتحقيق الخلود مهما صنع، وكذلك لن يستطيع تطويع الحياة كما يريدها، ومن ثم عليه أن يعمل بكل جهده، من خلال شعبه، وفى خدمة الحياة والناس، فهذا هو القدر المأذون به من الآلهة، بديلاً للخلود، الذى استأثرت به الآلهة لنفسها. وكما يقول الدكتور عبدالغفار مكاوى ـ فى مقدمته الضافية ـ إن جلجامش انتقل من الدوران حول الأنا، إلى الاهتمام بالنّحن. لقد عثر على نبتة الخلود، فقرر العودة من رحلته فى العالم السفلى إلى مدينته ليشاركه شعب "أوروك" وشيوخها فى الأكل منها لتجديد الشباب والحياة، ولكن "الحية" اختطفتها منه، وجددت بها جلدها، فانتهى إلى اليأس والضياع، غير أن عودته إلى مدينته جددت إرادة الحياة والفرح فى نفسه، والتصميم على مشاركة شعبه فى العمل والبناء[١٠].

بعد هذا الإجمال، نقتبس من أبيات الملحمة (الشعرية الشعبية) ما يدل على مراحل رحلة البطل، وأهم الأفكار التى استخلصها أو دفع إليها، مرتبة حسب الألواح الاثنى عشر التى تحتويها:

***

يبدأ الاستهلال الملحمى بتمجيد البطل :

هو الذى رأى كل شىء فى تخوم البلاد،
عرف البحار، وأحاط علما بكل شىء،
كما نفذ ببصره إلى أشد الأسرار غموضا،،
امتلك الحكمة والمعرفة بجميع الأشياء.

ثم يأتى تحديد ملامحه، بالكشف عن "أصله"، ثم صفاته:

لما خلق جلجامش
أكمل بطل الآلهة هيئته

---

(١٠) السابق : ص٢٢.

اشترك الآلهة فى صنع صورته
فأضفى عليه الجمال شمش السماوى،
وحباه أدد البطولة
....
ثلثاه إلهى، والثلث الباقى بشرى!
كالثور الوحشى مهيبة خطاه
وبأس سلاحه ليس له نظير
على دقات الطبول تستيقظ رعيته
هو راعيهم ، وهو مع ذلك قاهرهم الظلوم

وهنا لابد أن يظهر النقيض، المنافس، ليبدأ الصراع الملحمى، لقد لجأ الشعب المظلوم المقهور إلى الإلهة آرورو، التى غسلت يديها، ثم :

أخذت قبضة من الطين ورمتها فى البرية
خلقت انكيدو الجبار، بطلا وربيب سكون الليل.
بشعر كثيف يكسو جسده كله
لا يعرف البلاد ولا الناس
يرعى الكلأ مع الغزلان
ويتدافع إلى موارد الماء مع الحيوان،

لقد ارتعب كل من رأى انكيدو، وكان لابد أن يصل خبره إلى جلجامش الذى رأى فيه تحديا لسلطانه المطلق، ولهذا لا مفر من مواجهته، ولكن بأى سلاح يواجه الكائن الوحشى؟ بالأنثى، فالجنس هو الذى يوقظ فيه إنسانيته المختبئة تحت توحشه وحيوانيته، أما هذه المرأة فكانت من بغايا المعبد (معبد عشتار إلهة الحب والخصب والحرب)، وقد تعرضت لأنكيدو، وتجردت من ثيابها أمامه:

لما شبع من التمتع بمفاتنها
كان قد نسى المكان الذى ولد فيه
ما أن رأته الظباء حتى وثبت ولاذت بالفرار

وهربت من الاقتراب من جسده حيوانات الفلاة
عاق أنكيدو عن الحركة وأثقله جسده النظيف
غير أنه اكتسب الفهم، وصار واسع الحس
جلس عند قدمى المرأة.. راح يتأمل وجهها

هكذا أيقظت فيه المرأة إنسانيته: فقد نصيبا من قوته الوحشية، ونفرت منه الحيوانات، ولكنه اكتسب الفهم، وتطلع إلى صداقة الإنسان، ولهذا اتجه إلى **جلجامش ليتخذه صديقا**، بعكس ما كانت تتوقع الإلهة التى صنعته. لقد تلازم جلجامش وأنكيدو، الذى كان تابعا أمينا، وناصحا، بل حارسا ومبصرا. لقد حلم جلجامش بهذه الصحبة الخاصة، ورأى تفسير حلمه.

***

فى هذا اللوح الثانى تتجلى المرأة طريقا للإنسانية ومهذبة لطباع الوحشية، لقد أخذت بيد انكيدو كأنه طفل صغير، إنه الآن يأكل الخبز، ويشرب المسكر، فتنتشى روحه ويبتهج قلبه، ويحمل سلاحه لصيد الحيوان، ثم ارتدى ثوبا فبدا كالرجال. لقد اشتبك جلجامش وأنكيدو فى عراك لاختبار القوة. ثم:

أمسك كل منهما بالآخر ، وجلسا سويا،
ويداهما متشابكتان كالعشاق

وهنا يقوم الصديقان بمغامرتهما المشتركة الأولى، إذ قال جلجامش لصديقه:

فى الغابة يسكن **خمبابا الرهيب**
فلنقتله أنا وأنت،
ونمحو كل شر من البلاد!
دعنا نقطع شجرة الأرز

أما "خمبابا" فهو عملاق وحشى: زئيره الطوفان، ينفث من فيه النار، وهو يحمى الغابة التى يتوسطها جبل الأرز، فالمعنى أنه لا مفر من إزاحة خمبابا لبلوغ شجر الأرز، وقطعه، للاستعانة به فى دعم قوة المدينة.

إن ظهور "خمبابا" هنا حتمية فنية، فقد استقرت صداقة جلجامش وأنكيدو، من ثم لابد من ظهور النقيض لينشب صراع ملحمى جديد.. وهكذا، لأن جوهر البناء الملحمى هو الصراع البطولى فى سبيل غايات شريفة.

ويدور حوار بين أنكيدو وجلجامش حول حتمية موت البشر، وخوفهم منه، ورغبتهم ــ رغم هذا ــ فى تخليد أسمائهم. وهذا دافع جلجامش لمنازلة خمبابا وقتله، والحصول على خشب الأرز.

***

حمل الصديقان سلاحهما المتنوع الرهيب، وتقدم أنكيدو الذى يعرف الطريق، بعد أن تلقيا البركة من أم جلجامش:

نينسون اللبيبة، المحيطة بالعلم كله
كومت البخور، ونطقت بالتعويذة

***

اجتاز الصديقان مسيرة شهر ونصف الشهر فى ثلاثة أيام، حيث وجدا ماردا أمام باب الغابة المسحور، عينه "خمبابا" لحراسته، وقد انتهزا فرصة تخفف المارد من دروعه، وغفلته، وقتلاه. لقد أصيب أنكيدو فى ذراعه، ولهذا اقترح التمهل فى اقتحام الغابة ومنازلة خمبابا، ولكن **جلجامش كان يكرر دعوته بنسيان الموت، وعدم تهيبه**. لقد استولى عليهما الذهول حين رأيا الغابة، وذرى أشجار الأرز، وعاد جلجامش يحلم (وهنا تبدو الأحلام نبوءات تبشر أو تحذر) وقد فسر أنكيدو الحلم:

الجبل الذى رأيت، يا صديقى، هو خمبابا.
سوف نمسك بخمبابا ونقتله،
ونرمى جثته فى الفلاة!
غدا يتم كل شىء!

غير أن جلجامش يرى حلما مخيفا، إذ ضجت السماوات بالصراخ، وأرعدت الأرض، وزحف الظلام، واشتعلت النار، وتساقط مطر الموت، وفجأة خبت النار المتوهجة:

وكل ما تساقط تحول إلى رماد.

قدم جلجامش صلواته للإله السماوى (شمش)، فضمن له النصر على خمبابا، وحين أظهر الأخير الخضوع، حذر أنكيدو من الانخداع بمعسول الوعود من المهزوم ، وحرض جلجامش على قتله، فقتله.

***

فى اللوح السادس يبدو جلجامش مستكملا سلطته وأبهة ملكه، حتى أن **الإلهة "عشتار" تطلعت إليه وتمنت أن تكون له زوجة**، وبذلت له وعودا سخية:

سآمر لك بعربة من الذهب واللازورد،
تشد إليها العواصف ، والبغال العظيمة!
أدخل بيتنا المعطر بشذا الأرز الزكى
وعندما تدخل بيتنا،
سيقبل الكهنة المبجلون قدميك
وسينحنى لك الملوك والرؤساء والأمراء،
ويقدمون لك غلة الجبل والسهل

ولكن، يبدو أن جلجامش كان يعيش حالة من الغرور البشرى، وتحدى الغيب، فقد سخر من "عشتار" واستهان بوعودها:

إن مكانك الشارع
يمكنك أن ترتدى حلة
فينالك من يشتهيك
ما أنت إلا باب ناقص،
لا يصد الريح وقصف الصواعق.

ويتمادى جلجامش فى تهكمه بعشتار، فيذكرها كيف كان عشقها لتموز سـببا فى هلاكه، ويعدد العشاق الذين تم تدميرهم:

ولو أنك أحببتنى لجعلتنى مثل هؤلاء
لم تكد عشتار تسمع هذا الكلام
حتى تملكها الغضب وصعدت إلى السماء
مثلت فى حضرة أبيها آنو،
وجرت دموعها أمام أمها آنتوم (١١)

طلبت عشتار من أبيها السماوى أن يعطيها "ثور السماء"، فأسلمها إياه، فلما هبط إلى الأرض أهلك فى خواره الأول مائه إنسان، وهكذا مع كل خوار، ثم هجم على أنكيدو، ولكن الصديقان تمكنا من قتله!! وقدم جلجامش قلب الثور قربانا للإله شمش، مما أثار حنق عشتار، التى لم تلزم الصمت حتى قذفها جلجامش بفخذ الثور السماوى!!

***

انطلق الصديقان بمركبتهما فخورين، وفى هذه المرة، (وبعد ثلاثة أحلام لجلجامش) حلم أنكيدو أن الآلهة اجتمعت للتشاور، وقررت إنزال عقوبة الموت به؛ لأنه جرد الجبال من أشجار الأرز، وقتل الثور السماوى وخمبابا. لقد انقسم الآلهة فى اتخاذ القرار، إذ كان بعضهم يباركه فيما فعل، ولكن ما يحير أنكيدو ولا يجد له تعليلا مقبولا: **لماذا كان القرار أن يموت انكيدو، دون جلجامش، مع أنهما تشاركا فى تلك الأفعال ذاتها؟**

وهنا سقط أنكيدو مريضا، ولم تنفعه دموع جلجامش، ولا تساؤله ولوعته:

أخى! يا أخى الحبيب!
لم يبرئوننى من دونك؟

---

(١١) آنو : هو إله السماء وكبير مجمع الآلهة السومرية، ويعنى - فى اللغة السومرية: السماء والأعالى، وآنتوم هى مؤنث آنو.

وقرب احتضار أنكيدو، راح فى غيبوبة الموت يستعرض ماضيه، ويعيــد تقييم مجريات حياته، مما تعجب له جلجامش، ثم رأى أنكيدو حلما يجسد النهايــة، حيث نبت ريش فى ذراعيه، طار به إلى بيت الظلام:

البيت الذى لا يغادره من دخله
البيت الذى حرم ساكنه من النور
حيث التراب طعامه، والطين زاده

***

فى حين يرثى جلجامش صديقه الراحل رثاء موجعا، يذهل عقله أمام لغــز الموت، ولماذا مات أنكيدو من دونه؟ وهل كان من المحتــم أن يمــوت؟ وبــهذه الطريقة المجردة من البطولة (على فراش المرض؟!):

بعد أن غطى وجه الصديق كما يغطى وجه العروس،
أخذ يحوم حوله كالنسر
كلبؤة اختطف منها أشبالها

لقد امتنع عن مواراة صديقه فى التراب سبعة أيام، وحتى صنع له تمثالا من المعادن الكريمة، أبدع الفنانون صورته!!

***

بكى جلجامش صديقه بكاء حارا، ولكن الأهم: ما أثاره حادث موت الصديق بين يديه من حيرة أمام مبدأ الموت ذاته، وخوفه من مصير مشابه، ولهذا بدا بكاؤه لصديقه كأنما يبكى نفسه، بل يبكى مصير البشر القسرى..

لقد صلى للإله (سين)[١٢] وتضرع للآلهة العظمى، يسأل النجاة، ولكن الليــل جاءه بحلم (هو الحلم الرابع) رأى فيه كائنات مرحة (عكس حالته النفسية والعقليــة المضطربة) فكأن كل شىء يبدو على سجيته، أما هو (الخائف من المــوت) فــإن

(١٢) Sin إله القمر، قديم جدا، أحضر النور المشرق، ويراقب قوى الشر فى الليل.

أحدا لا يشاركه شعوره!! من الواضح أن "الحلم" طريقة "فنية" لشرح الأمور الغيبية، وقد صعد جلجامش إلى جبل ماشو، الذى يحرس الشمس، وفى الأسفل يلمس صدره عمق الجحيم، حيث تحرسه الرجال العقارب الذين تماسك أمامهم وقال:

جئت قاصدا جدى الأكبر أوتنابشتيم (١٣)
الذى دخل فى زمرة الآلهة، ونال الحياة الخالدة
أريد أن أسأله عن سر الحياة والموت.

لقد جادل الرجل العقرب، الحارس، الذى راح يحذره صعوبات الذهاب إلى ذلك الإله، فلما رأى إصراره أوسع له الطريق وشجعه، فمضى على طريق (شمش) وظل يتوغل حتى :

خرج واستقبل مشرق الشمس

فتراءت له روعة الضياء فى مدن الآلهة، حيث أشجار الأحجار الكريمة. ثم يلتقى بالإله شمش، الذى وضع الحقيقة عارية أمام جلجامش:

إن الحياة التى تبحث عنها لن تجدها
قال له جلجامش:
أبعد السير والجرى فى البرارى
تتبقى لى الراحة على الأرض؟

ثم يذكر صديقه أنكيدو، البطل الذى أدركه مصير البشر، ويعبر عن خوفه من الموت صراحة، ولكن ساقية الحان، على باب شمش قالت له:

إن الحياة التى تبحث عنها لن تجدها
فعندما خلقت الآلهة البشر،
قسمت للبشر الموت

---

(١٣) أوتنا بشتيم هو بطل الطوفان البابلى الذى تروى الملحمة قصته، ولأنه الذى نجا من الطوفان وأدرك الحياة (وهذا معنى اسمه) أدخلته الآلهة فى زمرة الخالدين، وأسكنته بعيدا فى "أرض الأحياء" (دلمون). انظر هوامش الدكتور عبدالغفار مكاوى، ص٢٤١.

واستأثرت فى أيديها بالحياة

أما أنت يا جلجامش فاملأ بطنك،

متع نفسك ليل نهار!

واجعل أيامك أعيادا!

ارقص والعب ليل نهار!

نظف ثيابك، واغسل رأسك،

واستحم بالماء!

احن على الصغير الذى يمسك بيدك

ودع الزوجة تفرح فى أحضانك

هذا هو حظ البشر على الأرض

هذه خلاصة رحلة "الإنسان" فى البحث عن لغز المـوت، وحلـم الخلـود، سجلها اللوح العاشر، ولكن "الإنسان" فى شخص جلجامش لا يريد أن يسـلم بـهذا "الإعلان" إنه يريد أن يلقى "أوتنابشتيم" بنفسه ويسمع منه، ولكن دون هـذا اللقـاء أخطار، لأنه سيقطع رحلة فى "مياه الموت" لو مسته فقد حياته، غير أن ما يـهرب من ذكراه ويتوقعه أشد رعبا لديه مما يحتمل أن يلقاه، إنه يقول:

كيف ألزم الصمت

وصديقى الذى أحببت قد صار ترابا

أو لن أضطجع مثله فلا أقوم أبد الدهر؟

...

انتابنى الرعب من منظر صديقى،

وفزعت من الموت فانطلقت أجرى فى البرارى والقفار.

وهنا يقدم "أوتنابشتيم" برهانه الأخـير علـى حتميـة المصـير البشـرى، فيقول لجلجامش:

الموت قاس لا يرحم

هل نبنى بيتا لا يفنى؟

هل نختم عقدا لا يبلى؟

هل يقتسم الإخوة ميراثا يبقى؟
أيعم الأرض إلى الأبد الحقد؟
وتدوم مياه الفيضان إذا امتلأ النهر
فيبقى المد ويطغى؟

هكذا فى عبارات استفهامية تصويرية، غاية فى البساطة والعمق معا، تعتمد على المشاهدات التى لا سبيل إلى جحودها، تتأكد بالإجابة التقريرية: أن الزمن يغير كل شيء، وأنه لا سبيل إلى الثبات على حال، وأن هذا التغير ليس دائما مكروها، فنحن نفرح لتراجع الحقد، ونفرح حين تتطامن ثورة الفيضان فتكف عن تهديد حياة الناس.. لهذا لا تطمع فى حياة أبدية:

لا لم يتسن لوجه فان أن ينظر للشمس،
يحدق فيها دوما
والنائم والميت ، كم يشبه أحدهما الآخر!
أولا يرتسم الموت على وجه النائم والميت؟

وإذا فإن الموت ليس عملا يأتى إلينا بغير مقدمات ، إننا "نعيشه" كل يوم فى حالة النوم، أما النومة النهائية فتظل مجهولة. مع هذا يستمر جلجامش فى طرح أسئلته القلقة حتى يسأل أوتنابشتيم:

قل لى إذا: كيف دخلت فى زمرة الآلهة ونلت الحياة الخالدة؟ فيروى له كيف أمرته الآلهة ببناء سفينة ضخمة، والاحتفاظ فيها بكل أنواع البذور الحية.. وهكذا يحكى له قصة الطوفان، وإنقاذ أهله، والصناع، وأنواع الحيوان. لقد بقى جلجلمش فى رعاية أوتنابشتيم حتى أدركه النوم، أياما ظنها ساعات، فكأنما بين له عمليا كيف يقتحم الموت حياة البشر.

وهنا قدم له ــ كنوع من الترضية والمكافأة على تعبه وما تعرض له من خطر الرحلة ــ نبتة تشبه الشوك، وإن تكن كالوردة:

إذا توصلت يداك لهذه النبتة،
وجدت الحياة الخالدة!

حصل جلجامش على النبتة بعد مغامرة وعناء. وحين حصل عليها كان قد غادر "الأنا" ودخل في "النحن" ــ كما يقول عبدالغفار مكاوى فى مقدمته الشاملة، أو لنقل إنه بدأ يدرك أن الفرد يموت ويفنى، أما النوع الإنسانى فإنه يبقى، ويستمر وينمو. يقول جلجامش عن النبتة:

سأحملها معى إلى أوروك الحمى
وأعطيها للناس ليأكلوا منها، وبذلك أجربها
إن اسمها هو : "عودة الشيخ إلى شبابه"،
ولسوف آكل منها ليرجع إلىّ شبابى –

لكنه قبل أن يفعل شمت أفعى هذه النبتة، فتسللت خارجة من الماء وأخذتها، وعند عودتها غيرت جلدها!!

هنالك جلس جلجامش وأخذ يبكى
جرت الدموع على وجهه

أما عندما شاهد أسوار مدينته عائدا من رحلته الخائبة / المؤثرة، فقد تيقظ فيه الفخر بالوطن، والحنين إلى الناس، والتسليم بأنهم جميعا شركاء فى الوطن وفى القرار، لأنهم – مثله – شركاء فى حياة مؤقتة، لا يبقى منها غير العمل الصالح.

***

ثانيا : ذو القرنين

أشرنا فى مدخل هذا الفصل إلى الاختلاف فى حقيقة ذى القرنين ومن يكون؟ وهل كان نبيا (غير مرسل) أم رجلا من المصلحين؟ وهنا سنمضى مع حكايته كما رواها وهب بن منبه، فى "كتاب التيجان فى ملوك حمير"، وسيكون تناولنا للنص التراثى، كما نتوقع، ليس ميسرا كما كان الحال مع نص جلجامش، الذى جاءت صياغته شعرا، وحافظ على التعاقب الزمنى، وانقسمت أخباره فى ألواح كأنها فصول، وتحددت فيه الشخصيات .. أما فيما رواه وهب بن منبه فإنه يتحرك بين محاور قد يصعب اللقاء بينها، أو التوفيق بينها: الإشارات القرآنية

المحددة لذى القرنين، والأساطير التى تحاول أن تأخذ سمت التـــاريخ وطريقتـــه، والملاحم الشعبية التى تتبنى أحلام (الناس) فى حياة بطولية يتوجها انتصار دينـــى عظيم. **إننا سنتناول هذا النص على أساس أنـــه نـــوع مـــن الســـرد القصصـــى الملحمى**، الذى تضمن آيات من القرآن، كما استعان كثيرا بالشعر، ولكنه يبقى فـى صيغته النهائية نوعا من السرد الملحمى، الذى يصور بطولة إنسانية، لا تســـتطيع أن تطرح أسئلة القلق والتمرد بالدرجة الصريحة التى عبر بها جلجامش عن نفسه، لأن السارد مسلم، يدرك أن ما يرويه ينبغى أن يظل فى إطار ما تسمح به مبـــادئ عقيدته، ويدرك أن الشخص نفسه (ذو القرنين) مذكور بهذه الصفة فى القرآن ومن ثم لا يصح أن يصطدم تصويره الملحمى بما يناقض أو يختلف عما هو مقرر سلفا من صفاته وأهداف رحلته.

يذكر ذو القرنين بشجرة نسبه، حاكما فى سياق أسرة تتوارث الحكم، وكذلك فإنه يتمتع بالسطوة والجبروت. من المهم جدا فى التصور العربى (والسامى) عامة للأشياء العثور على نقطة أو أرضية مؤسسة يبدأ منها، ولا يجد من يسأل : مـــاذا كان قبلها؟ إن هذا يتضح بقوة فى الكتابات التاريخية التى تبدأ بخلق العالم، ثـم آدم، الذى تتعقب تلك الكتابات سلالته إلى عصر الكاتب. لقد تحقق هذا بالنســـبة لـــذى القرنين: فبعد الطوفان حكم "هود" ، وخلفه "قحطان" الذى أنجب عددا كبـــيرا مـــن البنين، أهمهم : "يعرب" الذى أنجب "يشجب" الذى أنجب "عبدشمس" وهـــو نفســـه المسمى "سبأ" لأنه سبى الذرارى، وهو الذى بنى السد (سد مأرب) وأنجب "حمير"، الذى تسند إليه الرواية أنه الذى أبعد (نفى) يأجوج ومأجوج إلى مطلـــع الشـــمس. سيتوالى حكام اليمن بعد هذا، من حمير المذكور: وائل بن حمير، السكســـك بـــن وائل، يعفر بن السكسك، ثم تحدث فترة من الاضطراب، تنتهى بعودة حكم اليمـــن إلى فرع آخر من "حمير" على رأسه: شداد بن عاد، ثم أخوه لقمان (الـــذى عـــاش عمر سبعة نسور) ثم أخوه الهمال، الذى سلم ملكه لابنه الحـــارث بـــن الـــهمال، المعروف بالرائش، **وقد سلم ملكه لابنه الصعب بن الحارث، وهو ذو القرنين!!**

إن هذا التسلسل مع ما فيه من ذكر الأعمال، وانتشار الأبناء ملوكا وحكامـــا على أقطار الأرض، يرمى إلى تحقيق غرضين:

١- أن الشخصية معروفة محققة، مؤصلة عريقة، سبق لأسلافها أمجاد فلا نستغرب ما يعزوه الراوى إليها.

٢- وأن عرب الجنوب (اليمن وحضرموت) هم الأصل، والمجد، وصانعو التاريخ فى العالم القديم.

وهذان الأمران معا بمثابة "رد اعتبار" لعرب الجنوب (القحطانية) فى مقابل ما انتهى إليه الصراع فى الجزيرة العربية حيث استأثر عرب الشمال (العدنانية) بالكعبة والنبوة، فلم يتركوا لعرب الجنوب غير الفخر بالماضى.

وهنا ينبغى أن ننبه إلى أن "كتاب التيجان" لم يؤلف عن شخصية ذى القرنين، إنه ملك من عشرات الملوك الذين ذكرهم وهب، ومع هذا فإنه يحظى بدرجة اهتمام واضحة، وكأن مركز الحركة يتجمع بين يديه، فقد خصص له نحو ثلاثين صفحة، وأسند إليه من الأعمال ما يجعله حاكما للعالم، وطرح من خلاله أسئلة مهمة، مثل تلك التى طرحها جلجامش، ولكنها مضمرة فى حركة النفس والسلوك والحلم، انصياعا لأدب الإسلام الذى لا يليق معه أن نتساءل فى أمور غيبية احتفظ الله بسرها، ومنها: الموت، والعمر، والقدر.

ولعلنا نلاحظ أن جلجامش كان من فرع انتزع الملك من سلالة أخرى، وكذلك كان الصعب (ذو القرنين) الذى جمع عراقة الانتساب إلى حمير، ويصعد عبره إلى يعرب بن قحطان، بين سطوة الغلب والقهر. ثم يلتقى مع جلجامش مسن فى التسلط والجبروت:

"تجبر تجبرا لم يكن فى التبابعة[١٤] متجبر مثله، ولا أعظم سلطانا ولا أشد سطوة، وكان له عرش من ذهب صامت، مرصع بالدر والياقوت والزمرد والزبرجد، وكان يلبس ثيابا منسوجة من الذهب، منظومة درا وياقوتا، وكان عظيم الحجابة".

(١٤) التبابعة: جمع تبع ، وهو لقب للملوك من حمير خاصة.

لقد أغلق "السارد" منافذ حكايته: **فالبطل وافى كمال قوته، وبهائه، ومتعته، ومنعته، فلن يستطيع أحد تغيير هـذا الواقـع المسـتحكم بعظـم حجابتـه (أى الحراسة الخاصة).**

هنا يأتى **غزو الشخصية**، إثارة قلقها بقصد تغييرها وإفساح امتداد للحكايـة، **من داخل الشخصية ذاتها، عن طريق "الرؤيا"**، التى تأخذ شكل "النبـوءة"، ولـهذا فإنه يبحث عمن يعبر رؤياه، ويسلم بصواب العبارة..

وقد رأى ذو القرنين أربعة أحلام، كما حدث مع جلجامش أيضا، غير أنـها فى ملحمة ذى القرنين (الشعبية) تأتى فى البداية، متعاقبة، لتمثل مراحل حياته التى ستأتى، أو المعادل الرمزى لها، فى حين كانت أحلام جلجامش متفرقـة، تواكـب حالات نفسية وأفكار قلقة يعانيها حينا بعد حين.

الرؤيا الأولى : "كأن آتيا أتاه فأخذ بيده، وسار به حتى **رقى به جبلا عظيما، منيفا،** لا يسلك فيه سائر من هول ما رأى، إذا شرف على جهنم وهى تحته تزفـر، وأمواجها تلتطم، وفيها قوم سود تتخطفهم النيران من كل جانب. فقال له الصعـب: من هؤلاء؟ قال له: الجبابرة، فاخلع يا صعب رداء الكبر وتواضع لله يعطك عـزا أعظم من عزك، وهيبة أجل من هيبة الكبر، وعزا أعظم من عز الملـك، فـاختر لنفسك أى المقامين أحب إليك".

الرؤيا الثانية : رأى "**كأنه نصب له سلم إلى السماء ورقى عليه،** فلم يـزل يرقى حتى بلغ إلى السماء، فسل سيفه ثم علقه مصلتا إلى الثريا، ثم أخذ بيده اليمنى الشمس، وأخذ القمر بيده اليسرى، ثم سار بهما، وتبعته الدرارى والنجوم، ثم نـزل بهما إلى الأرض، فلم يزل يمشى بهما وتبعته النجوم فى الأرض".

الرؤيا الثالثة: رأى "كأنه جاع جوعا شديدا، **وظهر إلى الأرض فصارت لـه غذاء،** فأقبل عليها يأكلها جبلا جبلا، وأرضا أرضا، حتى أتى عليهـا كلـها، ثـم عطش فأقبل على البحار يشربها بحرا بحرا، حتى أتى على السبعة الأبحر، ثم أقبل على المحيط يشربه، فما أمعن فيه إذا هو بطين وحمأة سوداء لم تسـغ لـه بمـا آتاه، فتركه".

الرؤيا الرابعة: "رأى كأن الإنس والجن آتوه من الأرض كلها، حتى جلسوا بين يديه، ثم أقبلت البهائم والأنعام من الأرض كلها حتى جلست بين يديه، ثم أقبلت الطير كلها حتى أظلته، وأقبلت الهوام من جميع الأرض كلها حتى حفت به، ثم أقبلت الرياح حتى استدارت فوقه. قال (وهب): فأرسل أمما من الإنس والجن مع ريح الصبا إلى المغرب فهبت بهم إلى المغرب، ثم أرسل أمما من الإنس والجن مع ريح الشمال فهبت بهم إلى يمنى الأرضى. فلما ذهب الإنس والجن أمر البهائم والأنعام فذهبت بهم الرياح الأربع وجوها من الأرض، فذهبوا في سبيل الإنس والجن. ثم أمر الطير فذهبت بها الرياح في الوجوه الأربع، ثم أمر الرياح فذهبت بالوحوش وحبس سباعها تحت قدميه، ثم أمر الرياح فذهبت بالهوام في سبيل من مضى من جميع من أرسل"

"فلما أصبح غلب عليه هول ما رأى من الرؤيا الأولى والثانية والثالثة والرابعة، فأرسل في وزرائه وأهل مشورته ووجوه قومه فجمعهم، ثم قص عليهم ما رأى".

لقد عنينا بتسجيل هذا المدخل الفني للحكاية الملحمية الشعبية لنراقب: التدرج فيما تدل عليه هذه الأحلام (وهو تدرج تصاعدي، فكل رؤيا هي أقوى أثرا مما قبلها)، وفي صورها وما ترجع إليه من نصوص دينية تتصل بالمعراج، وبما نسب لداود وسليمان،، وفي أسلوبها التفصيلي، التكراري، **والتفصيل وتكرار الصيغ من سمات الخرافة الشعبية**. إن هذه الأحلام (النبوءات) تصور واقع البطل (الجبار بالقهر) وما سيحدث له من تغيير (تطور الشخصية) فيستمر سلطانه بل يزداد، ولكن بإرادة إلهية حيث تستجيب له ظواهر الكون، كما كان الأمر مع داود وسليمان. إن نقطة البداية أن يتخلى عن هيئة الملك القاهر المستعلي بقوته، ولهذا **فإنه في أعقاب الرؤيا الأولى تخلى عن قصره، بل أباح للناس أن يأخذوا من عرشه الذهبي ما شاءوا**، ولكن ترادف الأحلام، وتشعب رموزها حيره فكانت دعوة مستشاريه، وهذه علامة أخرى على أنه بسبيله إلى أن يغير نظرته إلى كل شيء.

***

لقد أشارت حاشية الملك أن يستعين بأهل العلم بالتأويل والنجم والكهانة، ولكن: هل كان هذا بحاجة إلى مستشارين؟ إنه طابع الحكاية، وتقاليد صناعتها، وهنا يمكن أن نستحضر تلك **الموتيفات Motifs** (١٥)، **والوظائف التى حددها "فلاديمير بروب" فى كتابه: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"**، وسنجد أن الحبكة، وتدرج الطرح، ووظائف العناصر المكونة تستدعى هذه الاستشارة التى لم تسفر عن شىء، غير أنها **فتحت باب الاستعانة**، وهى من عناصر الحكاية الشعبية، ومهدت لنقلة مهمة فى "الحكاية / الملحمة" حيث سيغادر البطل أرضه، ذلك أن أحد المستشارين هو عادة، كما يصفه وهب: "شيخ منهم له عقل ودين وقد جرب الأمور وحنكة الدهر" سيكشف عن الجانب القريب من النبوءة، ثم يدل على نبى من ولد إسحاق بن إبراهيم الخليل، يعيش فى بيت المقدس، هو دون غيره، يقدر على عبارة رؤيا ذى القرنين.

هكذا صارت مدينة "القدس" هدفا، لأنها تملك حل اللغز، أما النبى هناك فهو من سلالة إسرائيل (يعقوب) ولكن الراوية صانع السرد يضع فى اعتباره أن المتلقى مسلم، وأنه هو أيضا مسلم، وإذا كان ذو القرنين ملك يمنى (جنوبى) يعيش فى صنعاء ، فإن عرب الشمال لابد أن تذكر الأماكن المقدسة (فى أرضهم) بالاحترام الواجب ، وهكذا سار من صنعاء إلى القدس، ولكن بعد المرور بمكة:

"ثم أمر الصعب ذو القرنين الجنود فنهضت، وجعل على طالعته ألف ألف فارس، ثم مشى بعد بالخيل والرجل، فسار حتى انتهى إلى **البلد الحرام فنزل به، ومشى فى الحرم راجلا حافيا، وطاف بالبيت وحلق ونحر، ثم قضى حجه ومشى فى الحرم راجلا حافيا، حتى إذا خرج منه ركب، ثم سار إلى بيت المقدس**، فلما نزل بيت المقدس سأل عن النبى الذى ذكر له، ولم يطلب شيئا غيره حتى ظهر عليه. قال له الصعب: أنبى أنت؟ قال له موسى الخضر: نعم. قال له: ما اسمك ونسبك؟ قال له: **موسى الخضر بن خضرون بن عموم بن يهوذا بن يعقوب بن**

---

(١٥) الموتيف هو الوحدة القصصية التى لا يمكن تجزئتها. انظر الشرح فى المرجع المذكور ص٦٦.

إسحاق بن إبراهيم الخليل عليه السلام. قال له الصعب : أيوحى إليك يا موسى؟ قال له: نعم يا ذا القرنين. قال الصعب له يوما هذا الاسم الذى دعوتنى به ماهو؟ قال: أنت صاحب قرنى الشمس،، وذلك أن أول من سماه ذا القرنين الخضر".

***

من ذلك اللقاء فى بيت المقدس تمت الصحبة، أو الرفقة، أو التوحد لبلوغ هدف، وإبلاغ رسالة، بين : **الصعب ذى القرنين، وموسى الخضر**، كما تم هذا، ولنفس الغاية بين جلجامش وأنكيدو. هذا مع اختلاف النسب، تأسيسا على طبيعة الشخصية، فأنكيدو كان عملاقا وحشيا له طبع الحيوان المفترس وقوته، نزل إلى مستوى البطولة البشرية (أو ارتفع) عن طريق استثارة بشريته بالاتصال بالمرأة، التى أرشدته كيف يكون "إنسانا" يعرف ويفكر ويدبر، وليس مجرد قوة عمياء جبارة تدمر، فى حين أن الخضر كما تحدد الحكاية الملحمية دوره، بمثابة المعلم والمرشد الذى يعرف الأسرار، ويملك عبارة الرؤيا، لقد فسر الأحلام الأربعة السابقة، وحين حلم ذو القرنين حلما خامسا فسره على الفور بأن بداية التحرك ينبغى أن تكون فى اتجاه الغرب:

"قال وهب: وإن ذا القرنين نام فرأى سببا (١٦) كأن الأرض كلها عليها ليل إلى أن طلعت له الشمس من المغرب بيضاء صافية، فسار يلقى الشمس، فلم يزل يتبع نورها حتى بلغ أرضا مفروشة بنجوم السماء، فمشى عليها. ثم أفاق فأعلم الخضر بهذا السبب، قال له الخضر: أمرت بأن تسير إلى المغرب وتبلغ وادى الياقوت. فكان الخضر يأتيه الوحى فيعلم بذلك ذا القرنين، وتأتى الأسباب الصادقة إلى ذى القرنين فيعلن بها الخضر. **فكان ذو القرنين يعمل بالعلمين**، ثم سار ذو القرنين إلى المغرب وسار معه الخضر فسار ذو القرنين يطأ المغرب بالجنود يقتل

(١٦) هنا يغير صانع الحكاية كلمة "الرؤيا" التى كررها مرات، إلى "سبب" ليوهم المتلقى أن هذا ما يقوله القرآن فلا سبيل إلى وصفه بأنه محض خيال، لأن هذه الكلمة فى قوله تعالى: "فأتبع سببا" جاءت فى سياق ما يرويه القرآن من قصة العبد الصالح، الذى يفسر على أنه الخضر، ثم حدث الربط بين الخضر وذى القرنين.

ويسبى وينقل الناس من أرض إلى أرض، فعاد على أرض الحبشة، فلم يزل يفتحها أرضا أرضا وأمة أمة حتى بلغ أقصاها".

ففى هذه الحالة حدث التكامل بين علم من يأتيه الوحى، وعلم الممارسة العملية الذى يملكه ذو القرنين ، ويشاركه فيه الخضر أيضا.

ستمضى فتوحات ذى القرنين فى أكثر من اتجاه، لو احتكمنا فى تصورها إلى الجغرافيا ستبدو لنا غير ممكنة بوسائل زمانها، وربما إلى زماننا هذا، ولهذا فإنها تظل فى مستوى التصوير الفنى الذى قصد به إثارة الإعجاب، وإسناد الأعمال الخارقة، إلى هذا البطل الملحمى، الذى وظف بطولته فى خدمة دينه ومضى ينشر عقيدة التوحيد، وفى سبيلها ليس مهما ــ فى قول الراوية ــ ما أراق من دماء، وما ألحق بالأمم من خراب:

- فقد لجج فى أرض السودان يقتل ويحرق بالنار.
- وأتى إلى قوم بكم.
- وإلى قوم سود زرق الأعين، فقتل من قتل وآمن من آمن.
- وإلى قوم بلق آذانهم كآذان الجمال.. فقتل منهم أمما، وعفا عمن آمن.
- وإلى قوم آذانهم تمتد حتى ذقونهم حتى إن أحدهم إذا نام غطى وجهه بأذنه!!
- فإذا بلغ أرض بنى ما ريع بن كنعان قتل وغنم وسبى وساق منهم أمما بين يديه.
- ثم جاز إلى جزيرة الأندلس!! [منطلقا من أرض السودان - مارا بتلك الأمم التى صنعها الخيال].

وهنا يتذكر السارد حقيقة أن هناك "منارة" تنسب إلى الإسكندر، الذى ترى بعض الاجتهادات أنه المقصود بذى القرنين، **غير أن السارد اليمنى، الذى يحرص على تمجيد قومه وإسناد كل عمل خارق إليهم يجد فى العبور إلى بلاد الأندلس مناسبة لكلا يسند إلى الملك الصعب (ذى القرنين اليمنى) بناء عدة منارات، ليهتدى بها فى عبوره للبحر**، وليس منارة واحدة، وقد كانت هذه المنارات بمثابة "حرز"يقيه وجيشه عقد السحر وألاعيب السحرة:

"ثم رام ركوب البحر المحيط فزفر عليه البحر وصار كالجبال الشم فرأى في الأسباب عقدة فبنى منارة وجعل عليها صنما من نحاس عقد بها عاصفات الرياح، ثم سكن البحر فلان فركبه وسار يجمع جموعه حتى أبعد عن العقد، ثم طغى عليه البحر فبنى منارة أخرى ونصب عليها صنما عقدا. فلم يزل يسير في المحيط وكلما عبر وظفر عليه بنى منارة وعقد عقدا حتى انتهى إلى عين الشمس فوجدها تغرب في عين حمأة في البحر المحيط، ووجد من دونها جزائر فيها أمم لا يفقهون ما يقولون ولا ما يقال لهم، فقال ذو القرنين: من رمى بكم هاهنا؟ فقالوا له: سبأ، فأخذهم ذو القرنين فأراد قتلهم، قال له الخضر: يا ذا القرنين **{وإما أن تتخذ فيهم حسنا * قال أما من ظلم فسوف نعذبه ثم يرد إلى ربه فيعذبه عذابا نكرا * وأما من آمن وعمل صالحا فله جزاء الحسنى وسنقول له من أمرنا يسرا * ثم أتبع سببا}** حتى بلغ وادى الرمل وأقبلت الشمس حتى سقطت فى العين الحمأة، فكاد يهلك ويهلك جميع من معه من حر الشمس. فلما أتى وادى الرمل وجده يسيل بالرمل كالجبال الرواسى فرام أن يعبره فلم يطق، وأقام عليه أربعة أيام حتى دخل عليه السبت فسبت".

ويتضح لنا فى هذا السياق محاولة التوفيق بين حكاية شعبية، وآيات قرآنية، كما يتضح فى ختام الفقرة أنه يسند إلى الملك الصعب (الذى حج وطاف حافيا) عملا من أعمال اليهود "**حتى دخل عليه السبت فسبت**" بمعنى أنه يمتنع عن أداء أى عمل أيام السبت، وهذا الجانب الذى يحاول فيه صانع الحكاية الملحمية أن يغذى جميع المتلقين المحتملين بما يرضى نزعاتهم الروحية، وقد كان لليهودية فى اليمن جذور وامتداد، وإليها ينتسب كعب الأحبار قبل إسلامه، أما وهب – الذى ترجع جذوره إلى الأساورة (الفرس الذين استقروا فى اليمن) فإنه لم يكن يهودى الديانة، بقدر ما هو يهودى الثقافة والتكوين!!

***

بعد مجاهدات لاقتحام الأندلس تعترضه صخرة عليها نسور، ولها حكايتها العجيبة، التى يقصها الخضر بالطبع، ولها رمزيتها فى حياة الأنبياء، وهنا يستجد

أمر عجيب، كأن كل ما سبق من بطولات ومجاهدات لا يزيد عن أن يكون تـأكيدا وتكميلا للمبدأ الذى يدل عليه:

"ثم دنا ذو القرنين من الصخرة ليرقى عليها فانتفضت وارتعدت وتقعقعت، فرجع عنها فسكنت، ثم عاد إليها ثانية فانتفضت وارتعدت وتقعقعت، فرجع عنها فسكنت، ثم عاد إليها ثالثة فانتفضت وارتعدت وقعقعت. ثم دنا منها الخضر فسكنت، فرقى عليها فلم يزل يرقى، وذو القرنين ينظر إليه **والخضر يطلع إلى السماء حتى غاب عنه، فناداه مناد من قبل السماء: امض أمامك فاشرب فإنها عين الحياة، وتطهر فإنك تعيش إلى يوم النفخ فى الصور ويموت أهل السماوات وأهل الأرض فتذوق الموت حتما مقضيا.** فمضى حتى انتهى إلى رأس الصخرة فأصاب عينا ينزل فيها ماء من ماء السماء، فشرب منه وتطهر، فلما رأى الماء ينزل ويستدير ولا يسيل منه شيء قال: إلى أين تذهب أيها الماء؟ فنودى : قد بلغ علمك. فلما رجع الخضر إلى ذى القرنين قال له: يا ذا القرنين إنى شربت من ماء الحياة وتطهرت منه، وأعطيت الحياة إلى يوم النفخ فى الصور وموت أهل السماوات والأرض، ثم أموت حتما مقضيا، ومنعت أنت ذلك، ولك مدة تبلغها وتموت، فارجع فليس بعدها مزيد لأنس ولاجن ـ ولم ير ذو القرنين سببا[17] فأقام حينا ينتظر السبب، فأنشأ يقول:

منع البقاء تقلب الشمس ... وطلوعها من حيث لا تمسى
وطلوعها بيضاء صافية ... وغروبها صفراء كالورس
تجرى على كبد السماء كما ... يجرى حمام الموت للنفس
لم أدر ما يقضيه حكم غد ... ومضى بفضل قضائه أمس
وتشتت الأسباب تخلجنى ... نحو العراق ومطلع الشمس
أزجى لهم حربا تؤدبهم ... يلقون ذاك بأوجه عبس
تهوى المنون عليهم قذفا ... بليوث غاب غير ما نكس

---

(١٧) أى انقطعت أحلامه التى تعد نبوءات ، أو هى بمثابة إرشاد وتوجيه.

في ألــــف ألــف كــالنجوم لـــهم — زجل كأســـراب القطـــا الـــهمس

والصعب ذو القرنيـــن قـــاد بـــها — لصلاح أرض الـــترك والفـــرس

يـــا رب معصـــــوم لســـاحتها — عـــن هـــالك بعوالـــم درس

للدهـــــر أيــــام لعبـــن بنـــا — يأتي القضـــاء بمحكـــم الطـــرس

كم من قرير العيــــن فــــي دعـــة — ومـــروع الأيـــام فـــي نحـــس

ومســـود مـــن غـــير مكرمـــة — وممجـــد فـــي ذاتـــه يمســـي

وعسيف قـــوم ظـــل فـــي ســـعة — ومقام حـــــر عـــاش فـــي تعـــس

ومعـــزز لـــم يلـــق قـــط وغـــي — وحليـــف ذل فـــارس الدعـــــس

إنـــي أرى الأســـباب واضحـــة — وأرىعلوم الغيـــب فـــي طمـــس

يجـــرى الزمـــان لنـــا بأربعـــة — غـــيرن مـــا أصلحـــن بـــالأمس

يـــوم وليـــــل دائـــــر بـــــهما — نحـــس وســـعد غايـــة النفـــــس

إن المســــقر بعـــــد عزتــــــه — نـــاء عـــن الخـــلان والأنـــس

والمـــوت أس للنفـــوس متـــــي — حـــل القضـــاء رجعـــن لـــلأس

هيهات لـــم يخـــدع فكـــان فتـــي — لابـــد أن يمســـي بـــــلا حـــس

رهنـــا ببطـــن تنوفـــــة أبـــــدا — بالحنو حنو الرمـــل فـــي رمـــس

وإن الخضر عليه السلام قال لذي القرنين: قد بلغت مبلغا ليس وراءه مـــن مزيد ولا مرمى، وطفت جزائر المحيط وبلغت حجـــة الله علـــى الجـــن والإنـــس بالمغرب، فانتظر ما يوحى إليك. فأقام حينا ينتظر حتى رأى السبب الصادق فناداه مناد من السماء: يا ذا القرنين: يحكم العدل على من يعرفه بالصبر على الضر فيما يرضى، يا ذا القرنين : اليوم الغناء وغدا الفناء، اليوم العارية وغدا الهبـــة، يـــا ذا القرنين: إن النار زفرت وتغيظت على من يعرف الله ولـــم يغضـــب لـــه. يـــا ذا القرنين: عذ بالرضى من الغضب وبالولاء من السخط، يا ذا القرنين: اطلع مشارق الأرض فإنها ثلاثمائة مطلع وخمسة وستون مطلعا تحت كل مطلع أمة لا يعرفـــون الله ولا يوقنون بالبعث، فبلغ حجة الله وأقمها على من لا يعلم وعده ووعيـــده. وإن

الخضر أتى ذا القرنين فقال له: يا ذا القرنين إن لم يقل لك فسيقال لك، وإن لم تــر فسترى، فهل قيل لك أو رأيت؟ قال له ذو القرنيــن: رأيــت الأســباب الصادقــة وسمعت النبأ العظيم يأمر وينهى".

لقد أطلنا الاقتباس فى هذا المكان من سياق الملحمة، لأنه يتضمن الرســالة المراد توصيلها إلى المتلقين، وإذا كان "جريماس" فى قراءته للحكاية يهتم بثلاثــة أشياء: إطار العمل، أو الشكل العام (Frame Work) – وشفرة القصة (narrative code) والرسالة المراد توصيلها للجمهور (message) فإن هذا المقطــع ينطــوى على الشفرة، ويلخص الرسالة، ويحمل أهم مكونات الإطار. هذه الصخرة المستمدة صورتها من صخرة بيت المقدس ، وعملية العروج إلى السماء، صورة مستقرة فى معجزة الإسراء ووصفها فى كتب السيرة. وقد أبت الصخرة أن يمسها غير نبــى، حتى وإن يكن مجاهدا قضى عمره فى إعلاء الدين. ثم تتأكد **خصوصية الخضــر بأن شرب من عين الحياة، تحقق له حلم الإنسان بالخلود، ولكنه خلــود محكــوم بأحد أسس العقيدة (كل نفس ذائقة الموت)** إنه يوضح الموقف، ويبلغ الرســالة – المطلوب توصيلها إلينا – لذى القرنين، الذى لم يطرح أســئلة تتجــاوز مناماتــه (أحلامه) ولكن الخضر افترض فيه حالة وأجابه عليها، وكأن لسان حاله يقـول: إن من يقطع الأرض طولا وعرضا، وينتصر لله سبحانه جدير بأن ينال الخلود، ومــن ثم كان الجواب، الذى اكتمل بهذا الصوت المنادى من السماء، وأكد المعانى نفسها، وقد يعنى هذا الصوت إعلام ذى القرنين بقرب موته(١٨)، لقــد تضمــن الصــوت المنادى من السماء تحديد أربعة أمور ليس للبشر عليها سلطان، أو معرفة: حركــة الزمن، التى عبر عنها بالليل والنهار، والقدر، والموت. وقد سجلنا القصيدة علــى طولها، وهى مستجلبة لإشباع الذوق العربى الذى يستطيب التمثل بالشعر فى سياق ملاحمه وحكاياته، وليس من المحتمل بأى درجة أن تكون من شعر ذى القرنيــن (الملك الصعب) الذى شغله الجهاد، على أن القصيدة تشير إلى العــراق والــترك

(١٨) وقد قيل فى تفسير سورة النصر: (إذا جاء نصر الله والفتــح) أن الله ســبحانه نعــى إلــى الرسول نفسه، وقد نزلت بعد فتح مكة، فالنصر والفتح يعنى انتهاء المهمة الدنيوية، ومن ثــم يجب التأهب للقاء الموت.

والفرس، ولم يكن سبق لهم ذكر (سيشار إليهم بعد ذلك) كما أن أحد أبياتها يحمل دلالة أن غيره يتمثل به، وليس هو قائلها، وهو البيت الذى يتضمن اسمه.

إن الرسالة المشتركة بين رحلة جلجامش ورحلة ذى القرنين، وإن اختلفت التفاصيل، واختلفت الشخصيات الممثلة للطرف الآخر فى الصراع تبعا للتكوين الثقافى، والمعتقدات لدى صانع الملحمة البابلية، عنها لدى سارد الحكاية الملحمية العربية، هى **أن الخلود صفة ألوهية، وليس من حق البشر أن يتطلعوا إليه.** لقد طرح جلجامش أسئلته مباشرة، وجهها للآلهة أنفسهم الذين عطفوا على مخاوفه ولكنهم لم يغيروا قانونهم. أما فى الصيغة العربية الإسلامية فإن الملك الصعب لم يطرح قضية الموت، لم يكن موضع قلق بالنسبة إليه، وإنما تطرق إليه الخضر حين شرب من عين الحياة ، التى عجز جلجامش عن بلوغها، **إننا سنجد انصياعا دينيا لقبول الموت عند ذى القرنين**، ذلك الانصياع الذى مكنت له الأديان السماوية جميعا، بأن جعلته من أسس الإيمان بالله. من هنا لم يستطع "وهب" أن يفترض أو يترك لخياله حرية اللعب على كثرة ما لعب خياله بالمشاهد والكلمات. ومن الوجهة الفنية البحتة، **اكتسبت ملحمة جلجامش حيوية زائدة بروح التمرد السائدة فيها، والجرأة فى طرح الأسئلة، وهو ما لم يكن من نصيب هذه السيرة الملحمية التى اكتسبت شكل "موعظة"**، أسرفت فى ذكر الموت والتحذير من الاغترار بالدنيا، وهى مواعظ فى مستوى العامة من الناس (أى الجمهور المتلقى للملحمة) وليست تناسب البطل ذاته، كأن يخاطبه الخضر موصيا: "يا ذا القرنين، اعمل عمل من يموت، وازهد زهادة من نزل به الموت، واقنع من عيشك بالقوت"، بل إن بعض الوصايا لا تتصل بموضوع الملحمة الجهادى وما فيها من أفعال، كأن يقول الخضر: "راحة النفس القناعة، وعذابها الحسد، وزينتها العفاف" فأى قناعة مطلوبة لرجل جاب الدنيا وأذل الأمم وبنى المنارات فى البحر المحيط؟ ولماذا يحتمل أن يحسد الآخرين؟ وما وجه ذكر العفاف؟

وفى مفهوم "الصراع" ـ وهو عنصر أساسى لا غنى عنه فى بناء ملاحم البطولة، تجلى الصراع نفسيا (القلق وطرح الأسئلة)، وخارجيا (القتال والمغامرة)

عند جلجامش، أما ذو القرنين فبعد أحلامه المبكرة لم يكن أمامه غير الصراع الخارجى.. من معركة إلى معركة!!

***

لقد أقر البيان / الموعظة مبدأ حتمية الموت (استثنى صاحب البيان نفسه زمنا يلامس يوم النشور) وهنا حدث أمر طريف يستثير الفكر، فطوال الأعمال الماضية كان الخضر يستأثر بالكشف وإصدار القرار، ويتولى ذو القرنين أداء العمل. حتى إذا شرب الخضر من عين الحياة، وفى مقابل هذا الخلود للخضر تأكد موت ذى القرنين، بدأ ذو القرنين يعمل بدافع من نفسه، بل أخذ يصدر توجيهاته للخضر الذى لم يجد حرجا فى الاستجابة والتنفيذ، ولهذا الانقلاب معناه الفلسفى، **فلو أن البشر مخلدون فإن هذا يعوقهم عن العمل**، ويدفع بهم إلى السلبية، وهنا يبدو "الموت" محركا للعمل، دافعا للإبداع ، وليس العكس كما قد يظن، حين نستعيد بعض ما سبق إليه جلجامش سنجد الجواب فى ملحمته، فإذا حرم البشر خلود العمر، فقد تحددت مجالات المنافسة فى الأعمال التى تحتفظ بها ذاكرة الأيام والناس، وكذلك اكتسبت البسالة معناها الحق مع احتمال الموت أو طروئه فى أية لحظة.

لقد حمل ذو القرنين جنوده يريد جزائر الأرض خلف الأندلس، كما أرسل الخضر إلى قمونية، فبابليون (مصر) على أمل اللقاء فى الشام، ومضى هو إلى العراق وفارس، حتى بلغ نهاوند، وسمرقند، وهناك وقف أمام باب الأبواب حيث واجه يأجوج ومأجوج، فقاتلهم وهزمهم وأناب على حكمهم، حتى انتهى إلى الأرض الشماء، ثم الأرض الهامدة فبلغ جزائر الأرض الرواب التى تزاور عنها الشمس عند طلوعها، ومن هناك ركب البحر المحيط، فلجج فى الظلمات، لينتهى إلى بلاد من الجليد الأبيض، وهنا يحدث مشهد يستحق أن نقرأه فى نصه:

"ثم ركب البحر المحيط فسار فيه حولا، حتى ترك الشمس عن يمينه ولجج فى الظلمات، حتى وصل إلى **أرض بيضاء كالثلج فيها** نبات وعليها ضوء ليس

كنور الشمس، نور أبيض يكاد يخطف الأبصار. قال أبو محمد: فرام أن يمشي فساخت بهم الدواب إلى الصدور، **فترك عساكره كلها ومضى وحده وأعطى سببا عبر به الأرض،** فسار أياما حتى أشرف على **دار مفردة بيضاء فيها بيت واحد،** وعلى باب الدار **رجل أبيض واقف،** وعلى سطح الدار رجل مبيض واقف قد أخذ شيئا **كمزمار** فحبسه في فمه وأمسكه بيديه جميعا وعيناه تشخص إلى السماء يشخص بهما، قال له الرجل الذى على باب الدار : إلى أين تريد يا ذا القرنين؟ ألم يكفك أرض الأنس والجن حتى أتيت أرض الملائكة! قال له ذو القرنين: من أنت يا عبدالله؟ قال: أنا ملك من ملائكة الله، قال له ذو القرنين: فما هذه الدار ومن هذا عليها؟ قال له الملك: هذه الدار دار الدنيا وهذا الذى عليها ملك من ملائكة الله أوحى الله إليه أن يريك كيف أخذ إسرافيل الصور وعيناه شاخص بهما إلى العرش ينظر متى يؤمر بالنفخ فى الصور، فصعق من فى السماوات ومن فى الأرض، ثم ينفخ فيه أخرى فيقومون إلى الميقات، فهناك الفصل والعدل، وكفى بالله حسيبا. يا ذا القرنين: ارجع فليس لك مزيد، **وخذ هذا العنقود** يا ذا القرنين . فأعطاه عنقودا من عنب، وقال له: كل منه يا ذا القرنين وليأكل منه عساكرك، فإن لهم فيه آية، وهو يبلغكم إلى أرض الأنس والجن، **وخذ هذا الحجر.** فأعطاه حجرا مثل البيضة وقال له: زنه بما ترى عينك فى الدنيا فإن لك فيه عظة وعبرة. فرجع ذو القرنين بالعنقود والحجر إلى عساكره، فأكل العنقود وأكل العساكر كلهم ولا ينقص، حتى بلغ أرض العمارة، فكان مما زادهم يقينا إلى يقين وكان لهم عبرة وآية، ثم أخذ الحجر فوزنه بجميع جواهر الأرض فرجح الحجر، فلم يزل يزنه بالحجر العظيم والحديد الكبير فرجح عليه، ولم يزل يرجح كل ما وزنه به ولو وزنه بالكثير من جميع ما فى الأرض ما وزنه. **والخضر ينظر إليه ساكتا. قال له ذو القرنين: يا ولى الله هل عندك علم من هذا المثل؟ قال له: نعم هذا الحجر مثل لعينك، لم يملأ عينك جميع ما فى الأرض** مثل هذا الحجر الذى لم يرجح عليه شىء فى الأرض، ولكن هذا يملؤها. ومد يده فأخذ قبضة من تراب فجعلها فى الكفة وجعل الحجر فى الكفة، فرجح عليها التراب وخف الحجر. قال له الخضر: **هذه عينك لا يملؤها إلا التراب وهو الغلب عليها".**

في هذه الفقرة، أو المرحلة الممهدة لختام الملحمة، **يتجلى "طقس العبور" وهو من النماذج العليا المختزنة في الضمير الجمعي (البشري)** وفيه يتجرد الشخص الراغب في دخول المكان المقدس (بالمعنى الروحي العام) من كل علائق الدنيا، ودلائل الشعور بالذات أو الحرص عليها، تماما كحال المسلم في إحرامه للحج. لقد أخذت الأشياء كلها اللون الأبيض، (وهو يساوي اللالون) ولم يكن معه غير "السبب"، وهو هنا ما نطلق عليه "كلمة السر" التي تسمح له بالاقتراب، وهكذا توحد، بل كان كل شيء حوله متوحدا: الدار، والبيت، والملاك، والمزمار. وهنالك مع الأمر بالعودة يحمل عنقود العنب، والحجر، رمز القناعة، وأداة الطمع معا، ليقدما موعظة الختام.

لقد تقدم عبر السند والهند والصين (دون معرفة من الراوي بمواقع تلك الأقطار ليرتبها بحيث تبدو متصلة) حتى بلغ "بابل". وفي بابل اشتاقت نفسه إلى أرض تهامة والحج بمكة (وبذلك تكتمل الدائرة / الحدث، إذا كانت بداية رحلته من هناك) غير أن هذه الرغبة الأخيرة، وبرغم كل ما حققه، لم تتحقق له ، ففي العراق، بموضع يقال له "حنو قراقر" رأى في الأسباب (الرؤى والأحلام) أنه يموت في هذا المكان، فأعلم الخضر بذلك، وقد كان.(١٩)

---

(١٩) في هذه الصفحات الأخيرة ومن خلال تصوير الأمم المختلفة تصور غاية في الطرافة والدقة، لقوم يدعوهم بني عرجان بن يافث بن نوح. وقد سكنوا المقابر، واستقرت بينهم المساواة، وليس لهم حاجة بقاض أو أمير، وكذلك فإن مراعيهم مفتوحة، ومطالبهم غاية في البساطة، وحياتهم صورة من الثبات . كانت لهم مسوغاتهم لذلك، غير أن ذا القرنين لاحظ أن بلادهم خصبة ومياههم جارية، ومع هذا يعيشون في خلاء وقفار. لقد وافقهم على أسلوب معيشتهم (الصوفية الاشتراكية) فيما عدا قعودهم عن تعمير الأرض وبناء البيوت، وعلل هذا تعليلا جميلا، فالبلاد العامرة يتمسك بها أهلها جيلا بعد جيل، ويعملون على صيانتها، أما إذا تركت خالية خربة، ولو تحت زعم التقشف، فليس يؤمن أن يتمرد جيل قادم على شظف العيش، فيفكر في العدوان على بلاد جيرانه!! .

لقد رحل جلجامش قصدا يبحث عن نبع الحياة، ويطلبه. أما الملك الصعب فإن رحلته كانت "مائية" من نهر إلى محيط، ومن ماء فى الأرض إلى ماء في السماء، وهذا يثير فى الفكر الأسطورى ما يعنيه الماء فى الأساطير، وفى طقوس العبادة وشعائرها. إن حضور المياه فى كافة الأديان يستحق الكثير من البحث والتحليل الرمزى لصلة الماء بوجود العالم، وكونه شاهد التجلى الإلهى قبل خلق العالم.

الفصل الثامن

الأدب فى ضوء الأسطورة

(١)

تترادف عدة عبارات، تريد أن تكون مصطلحات خلاصتها: إلى أى مدى، وكيف نفهم الأعمال الإبداعية (الأدبية) فى ضوء الوعى بالأساطير؟ أما هذه العبارات / المصطلحات، فقد جاهدت أن تفرض أساسها الأسطورى ليكون منهجاً أو مدرسة أو مدخلا نقديا، ولهذا راوحت بين:

المدخل النموذجى – النقد الأنثروبولوجى – المدخل الطوطمى

وقد آثرنا العنوان الذى وضعناه لهذا الفصل، لأنه أقلها مبالغة، وأقربها إلى شرح المنهج وتحديد الهدف [1]. على أننا لن نكون بعيدين عن القصد إذا وصفناه بأنه "النقد الأسطورى". إن هذا النقد لم ينشأ من فراغ، وإنما يعتمد على أساس فلسفى/ سيكولوجى، وسياق علمى معرفى وصلت إليه المناهج النقدية المتعاقبة، فكان أحد طرائق الحداثة فى النقد الأدبى الحديث والمعاصر.

يرى الأساس الفلسفى / السيكولوجى أن هناك تشابهاً بين طبقات الأرض، وطبقات الوعى / المعرفة الإنسانية، إننا – الآن على الأقل – ندرك أن تحت الطبقة السطحية التى تبدو للعين من الأرض طبقات صنعتها تغييرات وعوامل جرت فى عصور لا ندرك تفاصيلها، لكننا نشاهد أثرها حين نحفر فى العمق ونستخرج شواهد هذا المخبأ الذى لم يكن لنا به علم، وهذا يؤدى إلى اقتناع علمى بأن هذا السطح المشاهد ليس كل الحقيقة، وليس أهم ما ينبغى أن نعرف عن "التربة" حين نسعى إلى حقيقتها، وأن هذه الطبقات المختفية المجهولة يمكن أن تصبح ظاهرة مدركة، كما أنها تترك أثرها وتحكم طبيعة وإمكانات تلك الطبقة

---

(١) وقد جمع ويلبرس. سكوت فى كتابه "خمسة مداخل إلى النقد الأدبى" بين عبارتين: المدخل النموذجى: الأدب فى ضوء الأسطورة، ورأينا أن العبارة الشارحة فيها كفاية.

الظاهرة. هل سنكون على خطأ، أم سنكون باحثين عن "الحقيقة الكاملة" أو "الكامنة" حين نناظر بين **جيولوجيا التربة، وجيولوجيا الجنس البشرى**؟ إننا نسلّم بأن هذا الجنس البشرى له تاريخ طويل سابق على التاريخ المكتوب، والمنقوش، وحتى المتفحم فى الحفريات. لقد أراد العبرانيون (منساقين مع رواية توراتهم) أن يجعلوا من التاريخ البشرى سلسلة متصلة، يمثل آدم وحواء الحلقة الأولى منها، وأنها ظلت ممتدة (دون احتمال لتعدد السلاسل ، ودون انقطاع) إلى زمنهم، ورأوا أن هذا قد جرى فى زمن قدروه بأربعة آلاف وستمائة عام!! وقد جاراهم المؤرخون الإسلاميون بوجه عام من حيث مبدأ السلسلة والانحدار من المبدأ الواحد (آدم وحواء)ولكنهم ارتفعوا بالرقم إلى ستة آلاف عام. لقد أثبت العلم خطأ هذين التقديرين، وقد لا يدخل فى مهمتنا أن نبحث علاقة آدم ـ أبى البشر ـ بالإنسان الأول، وهل هو ذات الشخص أم تعدد فى مواقع مختلفة من الكون وفى أزمنة متعاقبة كذلك، (وفى تفسير المنار، للأستاذ رشيد رضا، منسوبا إلى الإمام محمد عبده، قول صائب فى هذا يتعلق بقوله تعالى : **{هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها}**[٢] أما اليقين العلمى فإنه يقرر أن عمر الأرض يقدر بملايين السنين، وعمر الإنسان عليها بمئات الآلاف من السنين، أما ما يدركه الوعى وما تحت الوعى من هذا الامتداد فيقدر بعشرات الآلاف ، حتى وإن لم

---

(٢) انظر : تفسير المنار: جـ١ ص٢٣٢، جـ٢ص٢٦٨ وما بعدها ـ وفيه يقول: إن الإشارة إلى خلق حواء من ضلع آدم ليس من القرآن ، وإنما هو مجاراة لسفر التكوين، وقد اكتفى القرآن بموضع العبرة فى خلق آدم. وحديث الرسول (ص) عن خلق المرأة من ضلع أعوج من المجاز، كقول الله سبحانه وتعالى: "خلق الإنسان من عجل"، و"من نفس واحدة": المعنى من جنسها. وليس من المحتم أن يكون الخلق "من نفس واحدة" يعنى آدم" فهناك أمم. مثل الصين لم تعرف آدم، وحضارات لم تعرف لنفسها أو تدعى أصلا مختلفا" ونحن لا نكلف تصديق اليهود"، وقد أشار الرازى إلى ثلاثة تأويلات للنفس الواحدة: ١- أنه مثل : فكل شخص خلق من نفس واحدة، والزوجة من جنس زوجها وتساويه فى الإنسانية. ٢- أن الخطاب ليس عاما وإنما هو لقريش فى عهد النبى، والنفس الواحدة "قصى" الجد الأول لقريش. ٣- النفس الواحدة: آدم، وقد رأى بعض الإسلاميين أنه كان قبل آدم أكثر من آدم، عبر آلاف من السنين!!

يتجاوز التاريخ المكتوب أو المنقوش على جدران الكهوف عشرة آلاف أو عشرين...

ما يتصل بموضوعنا خلاصته أن **تلك العهود البدائية الضاربة في عمق الزمن واجه فيها الإنسان مخاوف وتحديات، ومارس طقوسا وصنع حيلا واخترع نظما ليحافظ على وجوده وينتصر على أعدائه من الحيوان أو البشر أو الأرواح والأوهام.** وهنا يأتي الأساس الفلسفي / السيكولوجي الذي يرى أنه لا شيء ينمحي، لا شيء موجود يتحول إلى عدم مطلق، وإنما هو يتحول ، أو يتحور ويعيد تشكيل نفسه ليظهر ويستمر في هيئة مقبولة بمنطق وتصورات الأزمنة المستجدة. إن هذا يعني ــ فلسفيا ــ **أن للبشرية زمنا واحدا**، حاضرا ماثلا، تختلف صوره الظاهرة، غير أنه يرتكز إلى قاعدة واحدة، ومفاهيم واحدة، وأهداف واحدة. هي بذاتها التي اخترعها الإنسان واعتنقها منذ آلاف (عشرات الآلاف) من السنين، وهذا يعني سيكولوجيا: أن الحياة في الغابة لا تزال حاضرة فنيا، فنحن نعيش في مدن مضيئة، وفي حراسة مستمرة، ونملك التفكير العلمي والمعامل... الخ، ولكننا لم ننتصر على الخوف الكامن، ولم نطمئن إلى المجهول، وهنا يظهر أن هابيل وقابيل ليسا مجرد أخوين أو شخصين دب بينهما صراع لسبب ما، وإنما هما يمثلان نمطا، أو نمطين من البشر (الطيب والشرير) وأنهما - بهذا - يصنعان قسمة إنسانية مستمرة، وصراعا خالدا بين نوعين من البشر، لا يزال حاضرا في الحياة المشاهدة، ولا يزال يشكل عنصرا (دراميا) أساسيا في تشكيل أي عمل فني. إن هذه "الأحداث" الضاربة في عمق الوجود البشري (البدائي) ملحقا بها ما صنع الخيال من أساطير، وما ابتدع من طقوس وتعليل لمشاهدات وتقلبات للطبيعة لا يملك جوابا (علميا/ عقليا) عليها، لا تزال قابعة فيما تحت الوعي..

ولكن : أي وعي؟ الفردي، أم الجماعي (البشري) العام؟

كانت الالتفاتة القوية حين وضع مصطلح اللاشعور (unconscious) العالم النفسي النمساوي سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) فحين نشر كتابه "عالم الأحلام" عام ١٩٠٠م تحدث عن الرغبات المكبوتة، ورأى أن هذه الرغبات

المحبطة هى التى تمدّ الأحلام بصورها وأحداثها، **فليس الحلم إلاّ ترجمـــة لـــهذه الرغبات المكبوتة فى عالم الشعور.** لقد تأسس هذا على قول آخر هو أن الرغبات لا تموت، وإنما تسقط فى "سرداب نفسى" تظل كامنة فيه، غائبة عن إدراكنا العقلى الواعى، غير أنها تتحرر من محبسها حينما يغيب العقل، أو تخف رقابتـــه، وهـــذا يحدث كليا أثناء النوم، وبدرجة ما عند سيطرة نشوة الإبداع الفنـــى عنـــد الفنـــان (الشاعر ــ الموسيقى ــ الفنان التشكيلى .. الخ) وفى حلم النائم، كما فـــى إبـــداع الفنان، يمكن اكتشاف تلك الرغبات المكبوتة الكامنة، حيث تعتبر لغة الحلم ولغـــة التعبير الفنى على السواء لغة مجازية، تدل على ما تخفى من أمنيـــات وتطلعـــات مكبوتة، **وفى الحلم كما فى الفن يتجاوز الحالم والفنان حدود الواقـــع وقواعـــده ومعقوليته، فيتحرر من قيد الزمان، والمكان، ومن قيود الممكـــن والمســـتحيل، والحلال والحرام** (٣).

إن المشكلة التى يواجهها اكتشاف فرويد للاشعور ماثلة فى إرجاعـــه كافـــة الدوافع المحركة للإنسان إلى غريزتين فقط هما: الجنس أو الرغبة (Sex) والمـــوت أو الرغبة فى الموت.

الذى ينبغى أن ندركه قبل أن نوجه النقد إلى مقولات فرويد، أو يوجهها إليه بعض تلاميذه: أنه ــ فى مجال التحليل النفسى وكشفه عن عالم اللاشعور ورمزيـــة الأحلام ولغتها المجازية، وامتدادها إلى الفن ــ لم يهدف إلى الكشف عـــن العقـــد والانحراف النفسى، وبصفة خاصة فإن العقد والانحرافـــات النفســـية ليســـت ذات علاقة بالنقد الأدبى، ومعرفتها لا تعنى الناقد فى شىء، لأن اهتمامـــــه ينبغـــى أن ينصب على "النص" أكثر مما ينصب على مبدعه. **فالإضافة التى صنعتها جـــهود فرويد تكشف للناقد مدى قدرة الفنان على تحويل الصور الذاتية المختزنـــة فـــى لاشعوره (الشخصى) إلى صور إنسانية عامة استجاب لها الناس، كما أنها تساعد**

---

(٣) وهذا لا يعنى مطابقة ما يجرى فى الحلم وما تشكل فى الفن، فالفنان يبـــذل جـــهدا لمـــدارة مشاعره الجوانية، ويصبغ صوره وعباراته بما يجعلها مقبولة عند الآخرين فتحقق لهم اللذة، دون أن تثيرهم ضده. أما حرية الحالم فليس عليها قيدا!!

على تفسير هذه الاستجابة العامة لما هو ذاتى فردى فى أساسه!!. إن فرويد - بهذا الكشف - جعل الحاضر المكشوف مستقرا على قاعدة من الغائب الغائر، وجعل هذا الغائب الغائر متحورا، أو متحولا، عبر سلسلة من التقلبات وإعادة التشكيل، ليلائم واقعا متجددا، ويتخطى الرقباء ليؤكد ذاته، ويستعلى ظافرا على محاولات إفنائه!! ولا شك أن هذا المنفذ الذى اكتشفه "فرويد" تجاوز التعليلات الواقعية والمحسوسة، وأوسع من نطاق التجربة، وعلل لتناقضات فى السلوك لم تكن تجد تفسيرا، إن ما صنعه يشبه صنيع أولئك الذين اكتشفوا منابع النيل، لم نعد بعدها نحيل على المجهول، ولا نعجز عن تعليل فيضانه، أو تفسير ألوانه، أو معرفة مواقيته فى الهجوم بالفيضان، والانسحاب "بالتحاريق".

من الواضح أن "فرويد" اهتم باللاشعور الفردى، إذ حصر بحثه فى الأمور التى مرت بحياة شخص معين، ولم يتمكن من تحقيقها (لأنها فوق طاقته وإمكانه، أو لأنها مستحيلة أصلا، أو محرمة دينيا، أو لسبب آخر) فهذا السرداب الذى سماه "اللاشعور" قابع فى أعماق كل منا، وخاص به، إنه تاريخه الخاص المجهول الذى لا يعرفه أحد، ولا يعرفه الشخص نفسه، وإنما يدركه المحلل النفسانى، كما يكتشفه الناقد (السيكولوجى) بالنسبة للمبدعين خاصة. ومن الواضح أيضا أن "فرويد" الذى ركز جهده على الفرد، وكأن الأشخاص جزر معزولة، وليست متصلة بأصل يجمعها، لم يفكر، أو لم يستطع أن يقدم تفسيرا لصور شعرية، ولوازم أو تقاليد فنية متكررة: موضوعات أو "موتيفات" تتوارد فى إبداعات أشخاص لا يسهل القول بأن اللاشعور عندهم ينطوى على مكبوتات متشابهة أو متقاربة، وإذا فلابد من اكتشاف عمق آخر، لعله أبعد غورا من هذا اللاشعور الخاص بكل شخص. من هنا كانت إضافة "يونج" (Jung) المهمة، إذ أضاف إلى ما سبق ما عرفه بأنه "اللاشعور الجماعى" Collective unconsciousness إذ يرى "يونج" أن فى أعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشرى، وهى فى أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية، يسميها يونج: النماذج العليا، وهى مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة، وهى صور تغذى الفن والشعر،

وتنعكس فى المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامـــة، تتأثر بها الإنسانية كلها، وتستجيب لها"[٤].

"النماذج العليا" (Archetypel Patterns) كما عرفها "يونج": صور ابتدائيـة لا شعورية، أو: رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية، لا تحصـى، شـارك فيها الأسلاف فى عصور بدائية، وقد ورثت فى أنسجة الدماغ، بطريقة ما؛ فـهى ــ إذا ــ نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية، وهى بهذا المعنى تقع فى جذور كل شعر، أو كل فن، ذى ميزة عاطفية خاصة. من ثم يرى "يونج" أن الفنان والمريض عصبيا يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عنـد الإنسان البدائى، أحيانا عن وعى، وأحيانا من خلال عملية (حلمية) – دون أن يعنى هذا أن الشاعر أو الفنان مريض الأعصاب، بل إن الفنان إنسـان جمـاعى، إنـه الحاضن المشكل للنفس الإنسانية الحيوية لا شعوريا..

هذا ما أضافته جهود "علم النفس" ــ أو أهم ما أضافته إلى النقد الأدبى مـن زاوية أو زوايا محددة، فى مقدمتها: كشف منابع (أساسية) للإبداع تتجاوز التجربـة المباشرة، وتفسير الغرائبى والمستحيل فى مجال الصور (المجازية خاصة) وتعليل لماذا تتكرر "ثيمات وموتيفات" معينة عند أدباء وشعراء مختلفيـن فـى ثقافاتـهم ومرجعيتهم الحضارية وأديانهم، بل متباعدين فى عصورهم أيضا.

غير أن هذا الدور الذى اضطلع به علم النفس (الحديث) لم يكن جهدا منفردا فى اتجاه الاهتمام بالأسطورة وعلاقتها بالإبداع. من الصحيـح أن "يونـج" اهتـم بالصور والحقول المعرفية والرموز المشتركة بين البشر (عامة) ولكن كشف أقنعة الرموز، ووضع أسس التأويل جاء من اتجاه آخر هو "الأنثروبولوجيا" وفـى هـذا المجال يذكر اسم العالم الأشهر "جيمس فريزر" مؤلف موسوعة : الغصن الذهبـى. (The Golden Bough). لقد عاش فريزر ما بين منتصف القرن التاسع عشر وحتى

(٤) محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ط٤، ١٩٦٩، دار النهضة العربية: ص٣٧٣ وهنـاك نقد آخر وجهه "أدلر" – وهو تلميذ فرويد مثل يونج، إذ رأى أن حصر الدوافع الغريزية فـى الجنس، أو الجنس والموت لا يكفى لتعليل سلوكيات الفرد فى كافة أنشطته وتطلعاته.

منتصف القرن العشرين تقريبا (١٨٥٤ـ١٩٤١) فهو متأخر عن فرويد ويونج كليهما، ولكن دراسته المتخصصة المتوسعة فيما قبل التاريخ، في الأزمنة البدائية، وعصر الأساطير، تعد كشفا مستقلا عن كل ما سبقه(٥)، وإن كان - من وجهة منهجية يشار إلى تأثره بداروين، في كتابه عن "أصل الأنواع"، فقد نزع مثل غيره من علماء مرحلته إلى التسليم بمبدأ "التطور"، ومن ثم يبدأ البحث عن "الأصل". فالأساس المنهجي هنا أو الافتراض الأساسي هو أن مراحل معينة مرت بها الحياة والنظم الاجتماعية في تطورها، بحيث أن كل مرحلة من هذه المراحل تعد "أبسط" من المرحلة التالية لها، كما تعد ممهدة لظهورها(٦). **وهذا المبدأ يفترض أن الجنس البشري يتشابه في الأساسيات، ومن ثم ينبغي البحث عن أسباب الاختلافات العميقة القائمة بالفعل بين الأجناس والمجتمعات البشرية**، وقد تعددت النظريات التي عنيت بهذا الأمر، وهي ــ في عمومها ــ ترتكز على مقولة أن البشرية تتطور ببطء شديد" ولكن المجتمعات المتمايزة لا تتقدم بدرجة واحدة، أو بسرعة موحدة أثناء ذلك التطور، وإن كانت كلها تتقدم تدريجيا من المستوى البدائي إلى المستويات الأخرى الأكثر تقدما. ففكرة التطور ترتبط في أذهان هؤلاء العلماء بفكرة التقدم، بل إن التطور عندهم يعني التقدم الذي يتحقق بأكمل صورة في المجتمع الأوروبي الصناعي"(٧).

لا يعنينا كثيرا الجدل النظري حول معنى التقدم ومثاله الأكمل، وإنما تعنينا الجذور الغائرة للثقافة، في عصر ما قبل التاريخ، أو ما يطلق عليه "الثقافة البدائية" (Primitive Culture) في صورتها العامة، وفيما أمكن استحياؤه واستيحاؤه من أساطيرها، لأن هذا هو الجانب الذي أغرى النقاد (بعض النقاد، أو قلة منهم ولكنها مؤثرة) أن تبحث في الإبداع المعاصر عن تجليات أساطير قديمة لم يشهد أحد

---

(٥) الغصن الذهبي موسوعة من اثنى عشر جزءا تتحرك بين شتى الموضوعات والثقافات والمجتمعات والعصور، كاشفة عن جذور السحر والدين والفولكلور.

(٦) الغصن الذهبي ــ مقدمة الدكتور أحمد أبو زيد: جـ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ــ ص١٦.

(٧) السابق نفسه : ص١٧.

زمانها، ولم تكتمل منظومة ثقافتها، ولكنها ــ مع هذا ــ تترك آثارها على الإبداع العصرى، فتترادف تلك الآثار، كما تترادف اكتشافات الهياكل العظمية لديناصورات ما قبل التاريخ. إنها من الضخامة بحيث لا نريد أن نصدق أن حيوانا كهذا كان يمرح ويسود فى تلك الأماكن "اللطيفة" التى يلعب فيها أطفالنا آمنين، ولكن هذه الآثار تفرض وجودها على مخاوفنا المستنكرة.

فى تصدير "فريزر" لتلخيص كتابه يسجل طقسا اسطوريا أو شعيرة Ceremony يمكن أن يقرب صورة "النموذج الأعلى" الذى أثبته "يونج" فى توسيعه لمساحة "اللاشعور" والامتداد به من الفرد إلى الجماعة، بل الجماعات. فقد تتبع "فريزر" تقليدا قديما هو : قتل الملوك فى نهاية فترة زمنية معينة من بدء حكمهم، أو حين تتدهور قواهم الصحية والجسمية. لقد وجد تكرارا وانتشارا لهذا التقليد أو الطقس فى مراحل مختلفة، وأماكن متباعدة، وكأن قتل الملك إحدى الغرائز المستقرة فى زمن سابق على ممارسته: ففى مملكة الخزر (فى جنوب روسيا) فى القرون الوسطى كان من السائد أن الملوك يتعرضون للموت إما عندما تمر على تملكهم فترة معينة، وإما حين تنزل بالبلاد كارثة عامة كالقحط أو الهزيمة، إذ يعد هذا مؤشرا على اضمحلال قوة الملك وضرورة استبداله. وفى أفريقيا كانت قبائل "البونيورو" تختار ملكا زائفا كل عام، من عشيرة معينة بالذات، يفترضون فيه أنه يتقمص شخصية ملكهم الراحل، من ثم يبيحون لهذا "الملك الزائف" أن يتصل جنسيا بأرامل الملك، فى المعبد الذى دفن به، وبعد أسبوع يقتلون هذا الملك الزائف. أما البابليون فقد كانوا فى أحد أعيادهم يبيحون ملكا زائفا يضعون عليه ثياب الملك الحقيقى، ويبيحون له الاستمتاع بمحظياته، وتولى مقاليد الحكم فيهم لخمسة أيام، يجردونه بعدها من ملابسه، وينزلون به أشد العذاب حتى يلقى حتفه!!

هكذا فى أزمنة متباعدة، ومواقع متباعدة كذلك، يجرى الطقس نفسه (بشىء من التحوير) حتى مع اختلاف الدوافع المعلنة، مما يؤكد "حضور" دافع قديم خفى، لعله ما أشار إليه فريزر فى إشارته إلى ما كان يجرى فى "أريكيا" وكان الكاهن يتولى الرئاسة فترة زمنية، ما بين عامين وسبعة، ثم تبدأ محاولات التهجم عليه

لإزاحته، إلى أن يتمكن أحد الرجال الأشداء من قتله وتولـى منصـب الكـهنوت بعده.[8] إن "فريزر" يفسر هذا الفعل بأنه مقدمة ضرورية لمولد الجديد، كما كـان الناس فى عصر الأسطورة يقتلون السنة القديمة ليفسحوا الطريق لسنة جديدة، فـى احتفال رمزى يجدون شاهده فى ضرورة اقتلاع الأغصان القديمة فـى الخريـف لتولد أغصان جديدة، تحيا بها الشجرة عندما يقبل الربيع.

إن هذا التعاقب نفسه لا يزال يغذى القصص والمسـرحيات بموضوعـات مختلفة، ففى "ألف ليلة وليلة" نقرأ قصة "أبى الحسن المغفل وهارون الرشيد"، وفيها يتيح الخليفة لهذا الرجل أن يجلس فى سرير السلطة يوما أو أياما ثم يأمر بنبـذه. وقد استلهم سعدالله ونوس هذه الحكاية ذاتها فى مسرحيته: "الملك هو الملك"، وكان "ملك المسرحية" قد مضى عليه زمن طويل فى الحكم، وبدأ يفقد اهتمامه بالنـاس، وقد أتاح – هو بنفسه – الفرصة للآخر أن يقضى عليه. إن سعدالله ونـوس الـذى ظن أنه يحاكى قصة شعبية عربية الأصل كان فى الحقيقة يقـدم صـورة حديثـة محملة بأهداف سياسية عصرية، غير أنها ترسل جذورها لتستمد نمطا سائدا فـى النماذج العليا، مؤسسا على قتل الملك.

وأخيرا: يرى "فريزر" أن تاريخ العالم (البشرية) مر بثلاث مراحل كـبرى: ١- السحر، ٢- الدين، ٣- العلم.[9]

ويعنينا من هذا التقسيم المبدأ الذى تأسس عليه وهو التطور، والاكتمال عبر حركة الزمن وحرية التأويل، وهو جانب يدخل فى صميم موقع الأسطورة بالنسـبة للأدب، وكونها مصدرا من مصادر التجربة الفنية. فالنظر إلى الأسـطورة نظـرة وظيفية لا يكترث للبحث عن أصلها أو أصولها فى الزمن الماضى، ولكننا إذا كنـا نكرر عبارة "عصر الأساطير" (وتعنى: عصر توليد الأسـاطير Mythopoec Age

---

(٨) الأركتيوم : معبد فى بلاد الإغريق، اتخذ اسمه من ملك أسطورى (اركتيوس) حكـم أثينـا: انظر: معجم الأساطير: ص٩٥، والغصن الذهبى (ترجمة أبوزيد) جـ١ ص٤٧، ٤٨.

(٩) ويرى فريزر أن العلم قمة ما وصل إليه الإنسان، وهو أيضا الذى سيقضى عليـه. ويشـير أحمد أبوزيد إلى أن هذا التقسيم كان شائعا بين علماء القرن التاسع عشر، وقد قسـم أوجسـت كونت هذه المراحل إلى : اللاهوتية ، الميتافيزيقية، الوضعية: الغصن الذهبى: جـ١ ص٣١.

فإن هذا لا يعنى أن عصر الأساطير وجد مكتملا، وبقى ساكنا، **فالأساطير ظاهرة تاريخية، وهى ليست ذات صيغة ثابتة، أو صياغة واحدة، وفضلا عن هذا فإنها لم تولد مكتملة، بل قد لا تكتمل مطلقا، أو يأتى كمالها - على افتراضه - من خلال التناول الأدبى للأسطورة**، ،وهذا ما قد تتاح الفرصة للاهتمام بشئ من تفصيله.

(٢)

فى هذه الفقرة الثانية من فصل: "الأدب فى ضوء الأسطورة" نهتم بالمكون الآخر الذى فتح الطريق إلى المدخل الأسطورى أو الطوطمى فى النقد الأدبى، وهو الذى آزر، ووازى نشاط المكون الأول الذى اختصرناه فى: الأساس الفلسفى/ السيكولوجى، وتحركنا فى طرحه ما بين "فرويد" و"فريزر" بوجه خاص.

أما هذا المكون الآخر فهو السياق العلمى المعرفى الخاص بالمناهج النقدية. وهذا تصور منطقى وموضوعى، إذ **لا يتصور أن ينشأ النقد الأسطورى كقفزة فى فراغ**. لقد بذلت جهود ــ غير قاصدة إلى الأسطورة بذاتها ــ فى اتجاه البحث عن مؤثرات فى توجيه الإبداع ذات قيمة رمزية، ومن قبل **"الرمز" الذى يمكن أن يعد صيغة مختزلة لأسطورة فى بعض حالاته، كما هو شأن "المجاز" على سبيل المثال**، كانت الرومانسية التى توصف بأنها "الأم" الشرعية لكل ما جاء بعدها من مدارس ومذاهب. لقد اهتمت الرومانسية بما وراء الظاهر، بالعالم الداخلى للفرد، وبالانفعالات، كما أنها فى بحثها لتحقيق أحد مبادئها المؤثرة، وهو "العيش على وفاق مع الطبيعة" جعلت المناطق البدائية وحياة البسطاء مثلها الأعلى، ولهذا اتجه كثير من شعراء الرومانسية إلى الشرق (الشرق العربى، والهند، والصين) وذهب بعضهم إلى أفريقيا بدافع هذا الحنين إلى الحياة البسيطة الخالية من التعقيد، بدافع المعيشة بين الطبيعة البكر التى لم تلوثها يد الحضارة!! ربما يبدو هذا **تحفظا** على التسليم المطلق بأن صورة الحياة الأوروبية هى الأرقى، وهى ذروة السعى البشرى إلى التقدم. لقد اهتم هؤلاء العاشقون للشرق وعالمه البدائى الغرائبى (كما يتوهمونه على الأقل) بحكاياته وأساطيره وقيمه الروحية، نستطيع أن نجد فيما أبدعه **جوته - الشاعر الألمانى العظيم - فى : الديوان الشرقى للكاتب الغربى**" مؤشرا يدل على

هذا الاتجاه، كما نجد فى رحلة "سان سيمون" مع اتباعه، للمشاركة الطوعية فى حفر قناة السويس مؤشرا آخر.(١٠)

أما الخطوة المباشرة، والحاسمة، فقد جاءت من أهم ما نسلت الرومانسية من مدارس أدبية، وهى المدرسة الرمزية (Symbolism). إننا حين نقرأ تلك القصيدة التى اتخذها الرمزيون (ما لا رميه، وبول فرلين، ورامبو، وغيرهم) دليلا على مذهبهم الجديد، المناقض للنزعة الحسية التجسيدية كما هى عند البرناسيين، وكانت **تلك القصيدة من إبداع "بودلير" ـ سنجد فى تكوينها الرمزى تكمن روح الأسطورة، وصورها المغرقة فى المجازية**، وهى قصيدة شهيرة، ترجمها الشاعر عبدالرحمن صدقى بعنوان "المطابقات" وأشار إليها آخرون - منهم محمد غنيمى هلال تحت عنوان "تراسل"(١١) وهذا نصها:

الطبيعة معبد تكتنفه أسرار الدين
تصدر عن أعمدته الحية فى الحين بعد الحين
أصوات كالزمزمة بكلمات مختلفة مبهمة
ويجوس منه الإنسان فى غابات من الرموز
تراعيه، وتحدق فيه بنظرات أليفة.

وكما تختلط الأصداء المديدة فى الآفاق البعيدة
فى وحدة غامضة عميقة
لها رحابة النهار وشمول الظلام
كذلك فى معبد الطبيعة
تتجاوب العطور والألوان والأنغام
ومن العطور ما هو كأجسام الأطفال نداوة
وكالأنغام عذوبة، والحقول الخضر نضارة

---

(١٠) ولا نستطيع أن نسبغ هذا القدر من البراءة على التوغل الاستعمارى الأوروبى فى آسيا وأفريقيا، ولا على غزو نابليون لمصر فى عصر الرومانسية (١٧٨٩)!!

(١١) والعنوان الأصلى : Corres Pondances

كما أن منها الداعر المجاهر، القوى الرائحة
الفظ القاهر
كالعنبر والمسك، وميعة الجاوى، وعود الهند
يتضوع ريحها ويمتد
كاللانهائى بغير حد
فيطرب النفس ويسكر الحواس(١٢)

إن قراءة لهذه القصيدة ستكشف عن ضيق المسافة – **إن لم يكن التطابق – بين العبادة فى الطبيعة وعبادة الطبيعة ذاتها، كما أن تراسل الحواس فى ذاته يتأسس على نظر كلى للعالم، وإمكان حلول القوى فى غير مسالكها المرسومة،** وإذا كان الولع بالسحر وبما وراء الطبيعة – كما يقرر مجدى وهبه فى معجمه – من العلاقات المميزة للرمزية، فإنها – بذاتها – شديدة الالتصاق بالأساطير، وكذلك أمر الصور الغامضة والمبهمة ، بحيث لا يسمى الشئ بوضوح أو تحديد، وهذه سمة مستمدة **من عصر** "التابو"؛ **فالإيماء إلى الشئ يدل على إجلاله، وقدسيته، فإذا كان الإبهام والغموض من منظور رمزى بهدف إضفاء متعة على الإدراك حيث تعمل قوى الفكر لملء الثغرات واستشفاف ما وراء المتاح، فإن التحديد والتحديث والمباشرة يعد من الانتهاك فى منطق الأسطورة الطقسية بصفة خاصة.** لقد أدى التشابه الشكلى دورا دلاليا فى تأكيد القوة السحرية للأشياء، ومن ثم أسطورية حضورها كقوة فاعلة، ورمزيتها من خلال هذا التشابه الشكلى ذاته، بل قد تصنع بقوة الجوار والتشابه منظومة ذات أثر رمزى اعتقادى، كما نجد – على سبيل المثال – **فى رمزية الأصداف والمحارات واللآلئ**، إنها – جميعا – تنتمى إلى عالم الماء، وجميعها كذلك تحمل رمزية متصلة بالجنس "فكلها تشارك مشاركة فعلية فى الطاقات المقدسة، المركزة، الكامنة فى المياه، وفى القمر، وفى المرأة. وهى – إضافة إلى ذلك – تؤلف، ولأسباب مختلفة، رموزا وشعارات لتلك القوى ولتلك الطاقات: هنالك شبه بين الصدفة البحرية وبين الأعضاء التناسلية

(١٢) معجم مصطلحات الأدب (مادة : الرمزية).

للمرأة، وثمة علاقات تجمع بين كل من المحارات والمياه والقمر، أخيرا يشار إلى الرمزية الدالة على المرأة وعلى الجنين في اللؤلؤة المتشكلة داخل المحارة.(١٣)" إنه من اليسير أن نجد بين أيدينا الدليل على أن هذا الاعتقاد السحري الأسطوري لا يزال حاضرا إلى اليوم، وفي غير مكان من العالم، وهذا مؤشر على عمق الاعتقاد وبدائيته المتأصلة أو المتجذرة إلى اليوم. إن الزخرفة بالمحار في الأعراس، وفي عقود الفتيات، لا تقف عند وطن أو طبقة، أما في المكسيك فقد كان إله العاصفة يحمل سلسلة من ذهب تتدلى منها أصداف بحرية صغيرة، كما كانوا يرمزون إلى إله القمر بحلزون بحري هائل(١٤). وكذلك تتأكد منظومة: المياه – القمر – الأصداف، وهي جميعا توجه الرمز إلى قوة سحرية جنسية، ولم يكن هذا بعيدا عن طقس العبادة، فلا تزال المرأة – في أماكن من العالم – تحمل قلادة من القواقع والمحار باتخاذها تعويذة. وفيما يخص اللؤلؤة ستكون قدرتها على التحول برمزيتها من عصر البدائية إلى عصر المسيحية واضحة في هذا الاقتباس من "إيلياد":

"إن الصورة المعبرة عن نماذج أولى تحتفظ بدلالتها الميتافيزيائية كاملة، على الرغم من القيمة الممنوحة لها في "الواقع"... إن القيمة الاقتصادية للؤلؤة – وهي صورة لنموذج أول قديم – لا تلغي بأية حال رمزيتها الدينية، وهي رمزية بدون انقطاع، تزداد ثراء ويعاد اكتشافها، ويعاد أيضا توحيد عناصرها. لنتذكر الدور الهائل الذي لعبته اللؤلؤة في الفكر الهندي، وفي المسيحية، وفي الغنوصية. ثمت تقليد يعود إلى أصل شرقي يفسر ولادة اللؤلؤة وكأنها حصلت بفعل وميض البرق النافذ إلى الصدفة. **بهذا الاعتبار تتأتى اللؤلؤة من الاتحاد بين الماء والنار. وقد لجأ القديس إفرام إلى هذه الأسطورة لكي يوضح فكرة الحبل بلادنس، وليشرح أيضا فكرة الولادة الروحية للمسيح في العماد بالنار"** (١٥).

---

(١٣) ميرسيا إيلياد: صور ورموز – ترجمة حسيب كاسوحة – وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٨ ص١٦٩

(١٤) السابق نفسه : ص١٧٠.

(١٥) السابق ننفسه : ص١٩٢، ١٩٣ والغنوصية مذهب معرفي فلسفي قريب من الموقف الصوفي في تعويله على الحدس، وتتأول المبادئ الدينية لتقرب بين أهداف الأديان.

(٣)

في المساحة المرنة ما بين الرمزية والأسطورية (أو الطوطمية) في النقد صدرت أعمال من النقد التطبيقي، فيها لماحية الإدراك، وحرص التأصيل على أساس من الموروث الضارب في المجهول.

سنجد ناقدا مثل "كنث بيرك"، الذي يمارس نقده على أساس رمزي، يقارب بين الرموز والنماذج العليا (التي عرفناها عند يونج) في قراءته لأعمال فكرية وأدبية. إنه يقرأ كتاب الزعيم النازي "هتلر" ـ كفاحي ـ على أساس شعائري، إذ يقوم على "ثالوث" أركانه أو أضلاعه هي : المخطط والحلم والصلاة، ثم اتخذ هتلر من اليهود كبش فداء. وفي تحليله لقصيدة "الملاح القديم"(١٦) اتخذ منها شعيرة درامية، فقد لجأ إلى "الحلم" حيث حرية التخيل، ثم صنع من خلاله عالمه الخلص. ولعل هذا يتضح لنا من خلال دراسة نقدية أخرى عنيت بالملاح أو البحار القديم، فيقول سير بوريس بورا: الرمز عند كولردج شيء يصور الأبدي في شكل فردي زمني، وهو إذ يعني "بالأبدي" الاتصال بعالم القيم المطلقة، فإن وظيفة الرمز أن يصور في الشعر مثلا الحقيقة العالمية.. الملاح القديم أسطورة... تعينه على إعادة تنظيم المادة المألوفة بطريقة ترى معها النتائج الأساسية في نسبها الصحيحة، وفي طبيعتها الحقيقية نتيجة للضوء الحي الذي يخلعه عليها الخيال"(١٧).

"إن كنن بيرك" ينظر إلى الأعمال الأدبية من حيث هي عمل رمزي أو شعائري، فيركز العمل الأدبي في نموذج محدد من تلك النماذج العليا كالولادة الجديدة، والتطهير، وما أشبه هذا من طقوس سحرية. وفي دراسة لعدد من روايات الكاتب الألماني "توماس مان" يرى في روايته "الجبل السحري" شعيرة ولادة جديدة، فيرى "هانز كاستروب" – بطل الرواية – مهيئا للعودة إلى المجتمع في النهاية، بعد أن قضى سبع سنوات على جبل الأمومة، وكان عقابه على ذلك

(١٦) وهي من روائع الشاعر الناقد الرومانسي كولردج. انظر : الخيال الرومانسي، ص٦٥.

(١٧) سير موريس بورا: الخيال الرومانسي ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص٨٤.

الخصاء الرمزى والموت، ثم الولادة الجديدة. ويكشف بيرك علاقة التماثل (الشعائرى) بين بطل الرواية ومؤلفها، فتوماس مان انتحل وجودا جديدا فأصبح من مشايعى القضية الألمانية فى الحرب العالمية الأولى بعد أن كان مسالما حر الاتجاه. أما "موت فى البندقية" و"ماريو الساحر" فإنهما شعيرتان من شعائر الفداء والتطهر [١٨].

أما الآنسه **"مود بودكين"** فإنها تعد فى طليعة النقاد الذين أفادوا من نظرية "النماذج العليا" التى قال بها "يونج" وذلك فى تطبيقاتها النافذة على عدة أعمال إبداعية، نشرتها فى كتاب بعنوان: "النماذج العليا فى الشعر" (Archetypal Patterns in Poetry) وقد اختارت له عنوانا فرعيا: "دراسات نفسية للخيال". وهذا الكتاب يتكون من ستة فصول، يثير الفصل الأول منها مشكلة النماذج العليا كما تمثلها المسرحيات التراجيدية، وتتوقف عند عقدة أوديب، التى اكتشفها ارنست جونز فى مسرحية "هاملت" لشكسبير، وهو بهذا فسر معاداة هاملت لعمه، وتحامله على أمه، ليس لأن هذه الأم سايرت أو تآمرت مع العم لقتل الأب، كما يعبر هاملت فى المسرحية صراحة، بل لأنه هو ــ هاملت ــ يغار على أمه من مواصلة هذا العم.[١٩] وفى فصل تال تتوقف عند قصيدة الملاح القديم التى اهتم بها "كنث بيرك" من قبل، وتعدها نموذجا للولادة الجديدة، وتفصل فى هذا بما لم يسبقها إليه تحليل نقدى أسطورى أو غير أسطورى. لقد بينت تداعى الأفكار عند الشاعر "كولردج" فى القصيدة، وكيف ترابطت، **كما أوضحت هذا بما تقتبس من "العهد القديم" بين هبوب الريح وانتعاش الروح الإنسانية". ثم تمضى الآنسة بودكين لتلقى نظرة على ذروة القصيدة، أى حين يتحدث الشاعر عن بركات الأفاعى وما**

(١٨) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ٢ (ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم) - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ - ص١٨٣ وما بعدها.

(١٩) السابق نفسه: جـ١ ص٢٥٠، وجدير بالإشارة هنا أن الأم لم تكن تدرى شيئا عن تآمر أخى زوجها فى بعض التحليلات المطمئنة ولكن إلى أى مدى يتعارض أو يتداخل هذا التفسير مع آخر يرى فى نفس المسرحية أسطورة قتل الملك بتآمر الزوجة مع من يصبح ملكا جديدا فى مكانه؟!

نتج عنها، وتعلق هذا بالأسطورة الأنموذجية التى عند يونج، وهى : "الرحلة الليلية تحت ماء البحر" كما تصورها قصة "ذو النون" وهى أساس شعيرة الولادة الجديدة، وتدور حول فكرة الخطيئة والتكفير. كما اهتمت بأنموذج الجنة والنار عند كولردج وملتون ودانتى، ونموذج الله والشيطان والبطل، وتجليات بيلتريس ــ رائدة ومرشدة دانتى فى الكوميديا الإلهية ــ فى أعمال تراجيدية إغريقية: ويمكن القول إن "مود بودكين" أضافت مقولتين ناضجتين من خلال نقدها المتحرك بين الرمز والأسطورة، مستمدا المصطلحات النفسية:

المقولة الأولى : أنها آثرت أفكار "يونج" عن النماذج العليا ــ على أفكار "فرويد" عن الكبت واللاشعور، لأنها أكثر جدوى للنقد، فمبادئ فرويد تنحصر فى ذات الفرد، فى حين يتحدث يونج عن الموروث الاجتماعى.

كما أوضحت أن فرويد ــ على خلاف يونج ــ كان ينزع إلى أن يعتبر الفن تعبيرا مرضيا، بمعنى أنه نتاج مرحلة نرجسية من مراحل التطور، فهو تحقيق وهمى للرغبات، لجوع لم يجد شبعه فى عالم الحقيقة[٢٠].

المقولة الثانية : أنها تقبلت أفكار "فريزر" فى الأنثروبولوجيا والفولكلور، وعدد من تلاميذه أيضا، وهذه الأفكار ساقتها إلى الاقتناع بالتكوين الشعائرى للفن من خلال الخرافة والأسطورة، وهما وسيلة انتقال هذه التكوينات البدائية عبر الأزمنة[٢١] التالية.

الذى نريد أن ننبه إليه هو أن **التأويل الأسطورى فى تحليل عمل فنى ليس تطوعا أو تمحلا من الناقد، وإنما ينبغى أن يكون مؤسسا على قاعدة مستقرة من**

(٢٠) السابق نفسه : ص٢٤٨ – ويقول ستانلى هايمن: مع هذا فإن فرويد ــ وليس أى أحد ممن انشق عليه من تلاميذه هو الذى طبع أثره البالغ على كل أديب وناقد حديث.

(٢١) وهنا يعقب ستانلى هايمن (ص٢٨٢) بقوله إن الناقد الشعبى لابد أن يتجاوز الآنسة بودكين (وفريد ويونج أيضا) ليتفحص الحاجة السيكولوجية لهذه النماذج الشعائرية، من حيث أنها تتجدد فى كل جيل بتأثير ثقافى، فليست النماذج العليا أساسا للأدب وحسب ــ كما بينت الناقدة ــ بل إن الأدب هو واحد من أعظم المكثرات للنماذج العليا.

علاقات العمل الفنى (الجزئية) وما تنطوى عليه لغته من إشارات دالـــة، بحيـث يكون النقد الأسطورى بمثابة مفتاح أو ضوء كاشف يكتســب بــه هـذا العمـل وضوحه ومعناه الكلى لدى المتلقى. نشير هنا إلى تحليل الناقد "السـكندر. سـى. كيرن" لرواية "الدب"، وهى إحدى روايات الكاتب الأمريكى "فوكنر" [٢٢]. وخلاصة القصة أن الشاب الأمريكى "آيك مكاسلين" – وهو صاحب مزرعة، ساقته رغبـة الصيد إلى الغابة، وهناك تعرف على الهندى (الأحمر) "سام فاذرز" ومـن خلالـه تعامل وتآلف مع دب عجوز هو "أولد بن". إن الأمريكى ابن المدينة والحضـارة، عندما استطاع التخلص من سطوتها، ومارس شعائر الحياة البسيطة البريئة، قـرر أن يهجر مهنته، ومزرعته، ومدنيته، ويعيش على حافة الغابة. إن كاتب الروايـة، مثل بطلها البشرى، وارث لثلاث طبقات معرفية: المستوى الأسطورى الذى يتجلى فى الغابة والدب والهندى الأحمر، والمستوى المسيحى الذى يدين به، والمستوى الأمريكى العصرى (العملى المادى) وفى بناء القصة وإشاراتها ما يدعم تداخـل هذه المستويات وتأثيرها على مجرى القصة.

إن الغابة مهاد قديم، أول، لكل الناس، وكذلك فإن الدب حيـوان طوطمـى. وهنا يلاحظ أن "الهندى" من قبائل "تشيكاسو"، وهذه القبائل كانت تتخذ من الغـزال طوطما لها تقدسه، (ومن ثم عائلة الغزلان) ولهذا فإن الهندى: سام فاذرز عندمـا يواجه كبشا ضخما فى الغابة يحييه بعبارة :

"أيها الرئيس.. أيها الجد"، لقد راح "آيك" يتبع طريقته، فيحيى الـدب، ثـم الأفعى بمثل تلك التحية وكأنها طواطم له، حارسة للغابة، وله[٢٣]. إن "سام فـاذرز" ابن أحد زعماء الهنود الحمر، وقد جعل من مهمته أن يعلم "آيك مكاسلين" تقـاليد وأعراف الغابة، وكان هذا ــ بدوره ــ يدفع بآيك إلى الزهد أو التمرد على حيـاة

---

(٢٢) هذه الدراسة بتمامها فى كتاب: الأسطورة والرمز ــ لعدد من النقاد (ترجمة: جبرا إبراهيـم جبرا): بغداد ١٩٧٣ ــ ص١٩٤ وما بعدها.

(٢٣) عندما أراد الهندى سام أن يجعل آيك يرى الدب، فإنـه يجعلـه يـترك وراءه كـل أدوات الحضارة: البندقية، والساعة، والبوصلة. لقد رأى النقد الأسطورى أن هذا شرط مـا يطلـق عليه طقس العبور، وأنه يصدر عن تجربة صوفية، وقد أشرنا إليه فى الفصل السابق.

المدنية والحضارة، وبهذا يكون الدب "أولدبن" رمزا للغابة ذاتها وقيمها الإيجابية، ولهذا يتخلى "آيك" عن فكرة قتل الدب، بل يحييه كجد كبير، ما دام قد قبل أن يكون ابنا روحيا للهندى، يتلقى تعليمه على يديه ويطبق شعائره. وكذلك يظهر البعد المسيحى فى وجود شخص باسم "اسحق" فى القصة، ووعيه أنه كسميه فى التوراة قد نجا من التضحية بأعجوبة (فى التوراة أن الذبيح الذى فدى بالكبش هو إسحق ابن اليهودية سارة، وليس إسماعيل ابن المصرية هاجر) ووعيه أيضا بأنه أصبح نجارا لأن المسيح استنسب مهنة النجارة لنفسه، فهنا خلفية دينية واضحة، ولكن الأهم ــ فى هذا الصدد أن "آيك" نفسه يمكن أن يفهم على أنه البطل "الرومانسى" يؤكد هذا وجود "الدب" الذى يعزى إلى النسق الرومانسى فى "نظرية الأساطير"، وهذا البطل الرومانسى يوازى أو يماثل المسيح، أو المخلص الأسطورى. **إن "آيك" برومانسيته – لم يقبل الشر فى الطبيعة، ويقطع بأنه ابن العالم المسيحى، ولهذا يقف فى منتصف المسافة بين الغابة، والمسيحية (أو عصر المسيحية) بأن يقر فى نهاية القصة بأنه ليس الوريث الأكمل لتقاليد البرارى، وإذ يعود بنسبه إلى الأفعوان الرمزى (والأفعى رمز يهودى مسيحى) فإنه عوضا عن البقاء فى الغابة، أو العودة إلى مزرعته فى الريف، يذهب إلى مدينة "جفرسن".** وبهذا التطور فى شخصية "آيك" فإنه يكون بتجربته فى الغابة (وهى ذات طابع رومانسى) قد حقق الرغائب اللاواعية فينا، ولكنه حين قرر العودة إلى المدينة ، بما تمثله من طبائع العالم المادى الشائك المليء بالنواقص، هذا العالم الذى نحن الآن جزء منه، فإن الكاتب (فوكنر) أعطى "الرومانسية" صدمة من "الواقعية". **إن "آيك" فى القصة يدرك أن أمريكا ليست الجنة، وليست الغفران، ليست الفرصة الأخيرة للإنسانية**، لأن أهلها جاءوا من الشاطئ الآخر ومعهم خطاياهم الأصلية، وبهذا لا يعتقد "مايك" أنه شخص فطرى برىء، وهذا الإدراك يحفزه إلى أن يهتم بتنمية ضميره، ضميره الحضارى الخاص الذى لا يتوقف به عند "المثالية البدائية". لقد ظهر شخص آخر قتل الدب (أولد بن) بحماقة، وبهذا خسر "آيك" عالمه البرىء فى الغابة، وغادر الهندى "سام فاذرز"، وعاد إلى مجتمعه المدنى المألوف ليجاهد فى طريق التضحية ونكران الذات، وهو الدرس الذى استوعبه من تجربة الغابة.

فقد تعلم من الهندى والدب على السواء كيف يكون الكبرياء والتواضع والشجاعة وضبط النفس.

(٤)

والآن، وبعد هذا الاقتراب النسبى من طرائق نقاد قرؤوا أعمالا إبداعية متنوعة، ما بين قصائد وقصص ومسرحيات فى ضوء الوعى بالأساطير ورموزها، وبعد اطمئناننا إلى أن هذا النقد ليس متمحلا متصنعا، وليس ادعاء للتعمق، وإنما هو قراءة دقيقة فى لغة النص، وصوره، وعلاقاته، ينبغى علينا أن نتعرف على أهم الاعتراضات التى وجهها "النقد الآخر" للمدخل الأسطورى أو الطوطمى فى النقد. ولكننا قبل أن نفعل، نقتبس عبارة هى مدخل "ويلبرس. سكوت" لشرح ما يعنيه المنهج الأسطورى فى النقد:

"إن المدخل النقدى الذى أخذ يلفت الأنظار مؤخرا هو المدخل النموذجى، والذى يسمى أحيانا: الطوطمى، أو الأسطورى، أو الشعائرى. وهو يتبوأ مركزا غريبا بين الأساليب (النقدية) الأخرى: فهو يتطلب قراءة دقيقة للنص، كالشكلى (المذهب الشكلى أو الجمالى) ولكنه يعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالى، ويبدو أقرب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبى للجمهور... وهو مع ذلك اجتماعى بالنظر لاهتمامه بالأطر الحضارية الرئيسية من حيث أهميتها فى استهواء الجمهور، وهو تاريخى فى بحثه عن الماضى الحضارى أو الاجتماعى، ولكنه ليس تاريخيا فى عرضه قيمة الأدب بصرف النظر عن الزمن، وبمعزل عن الحقب والعصور"[٢٤]. إن المطلب الأساسى هو القراءة الدقيقة للنص، وهذه الدقة مطلوبة فى القراءة الشكلية، أو الجمالية، مع اختلاف الأهداف، لأن القراءة "الشكلية" هدفها اكتشاف الخصائص الصوتية، والتركيبية، والدلالية، فى هذا النص، والطريقة التى توحدت بها مكوناته لتصنع هيكله الجمالى عبر مراحل تشكله. أما الدقة فى القراءة "الأسطورية" فإن هدفها أن ترصد، وتصنف كل ما ينتمى إلى عالم الأساطير من أسماء وعبارات

(٢٤) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى : ص ٢٦٥.

ترصد، وتصنف كل ما ينتمى إلى عالم الأساطير من أسماء وعبارات وحركات، كان لها وجودها الفاعل فى زمنها، ورمزيتها المتوارثة فيما تلا عصر الأساطير من عصور.

إن "سكوت" بعد أن يستعرض اكتشافات العالم الأنثروبولوجى "جيمس فريزر" فى "الغصن الذهبى"، و"جوستاف يونج" تلميذ "فرويد" المنشق عليه، وكشفه عما يدعوه الذاكرة الجماعية (أو اللاشعور الجماعى) **يشير إلى عدد من الأعمال الإبداعية التى أنتجها ت. س. إليوت، وبخاصة مطولته الشعرية (المؤثرة فى الشعر العربى الحديث والمعاصر) "الأرض الخراب" (The Waste Land) وإعمال د. هـ. لورانس لما يطلق عليه "وعى الدم"** يتوقف عند ما يعنيه المدخل الأسطورى لدارس الأدب، أو الناقد، ويرى أن إيثار هذا المدخل نشأ من إحساس الناقد بأن المعانى العميقة، "المعانى التى تمتد إلى ما وراء النتاج الواحد إلى مجموعة من الكتب، إنما توجد فى رموز النماذج الأولية التى يضطر الأدباء للرجوع إليها اضطرارا(٢٥)" وبهذا يكون النقد النموذجى (الأسطورى) يستهدف كشف رموز اللغة الخفية فى الأعمال الأدبية وحلها، بحيث يكون لها فى نظرنا معنى أقرب إلى المعقول، ولا يعنى هذا لدى الشغوفين بالنقد الأسطورى – أن يقتصر الأمر على الاهتمام بأساطير معينة ضاربة فى القدم، إذ يمكن للناقد أن يكتشف أنماطا حضارية أساسية تتسم بالأسطورية، بحضورها المستمر فى حضارة معينة، مما يعنى إمكان تجاوز "صيغة" الأسطورة، كحكاية أو خرافة رمزية، إلى "نمط" يتكرر بسطوة التقليد ورسوخ الممارسة الطقسية، وهذا يدخل إلى المجال الكثير من أعرافنا التى تتصل بالولادة، والمرض، والموت.. إلخ. ويختم "سكوت" عرضه المهم بقوله: "إن المدخل الطوطمى لا شك يعكس عدم الرضا المعاصر عن النظرة العملية للإنسان باعتباره، بأعلى مستواه، عقلانيا. **فالأدب الأنثروبولوجى يعمل على أن يعيد إلينا إنسانيتنا كاملة،** تلك الإنسانية التى تقدر العناصر البدائية فى الطبيعة الإنسانية. وفى قبول انقسام العقل البشرى بتوكيد الصراع بين العمليات

(٢٥) السابق نفسه: ص٢٦٧.

الواعية واللاواعية. **يؤكد الأدب الأنثروبولوجي كوننا أعضاء في جنس بشري قديم، والنقد النموذجي يسعى للعثور في الأدب على ما يحيل هذه العضوية إلى صيغة درامية"(٢٦).**

ثم يأتي دور الاعتراض، أو نقد هذا المدخل النقدي، ويمكن إجماله في أربع نقاط:

١- في هذا المدخل النموذجي (الأسطوري) يتراجع جهد الكشف عن جماليات الأسلوب الأدبي، وتقييمه، ليفسح المجال لإظهار الأسباب التي من أجلها نال هذا العمل الأدبي قبولاً واستجابة عند الناس.

٢- إن هذا المدخل النموذجي لا يعتمد على أصول محددة أو قواعد، وقد أدى غياب الأصول إلى كثير من الخلط، والاجتهادات التي تعتمد على مهارة الناقد الشخصية، وكأنه ساحر أو مشعوذ، فأي شيء يمكن أن يتحول إلى شيء آخر !!

٣- كما أن مصطلحات هذا النقد النموذجي مستعارة من مناهج علوم أخرى، وليست ذات طبيعة أدبية، بقدر ما هي سيكولوجية أو سسيولوجية أو انثروبولوجية.

٤- وإن الإنجازات المتميزة التي قدمها النقد النموذجي، تعتمد على شهرة النقاد وبراعتهم، من أمثال : مود بودكين، وكريستوفر فراي، وريتشاردز، وكنث بيرك، أكثر مما تعتمد على سلامة المنهج، وتحديد المصطلح.

والذي نراه – حيال هذا النقد للمدخل النموذجي أو الأسطوري – أنه مثل أي مدخل آخر من مداخل النظرية النقدية الحديثة ، ليس مجموعة من المبادئ أو الأسس التي تنطلق بقواها الذاتية "لتحاصر" أي عمل إبداعي.

إن طبيعة العمل الإبداعي، ما بين دوافعه الغامضة في نفس مبدعه، وإلى أن يتجسد في نص/ شكل أدبي، هي التي تستدعي المدخل النقدي الذي يلائمه، الذي

(٢٦) السابق نفسه : ص٢٦٩، ٢٧٠.

باستطاعته ـــ دون غيره من المداخل النقدية، أو أكثر من غيره ـــ أن يوصل رسالته، ويكشف عن سر تفرده، ويجلو لعين المتلقى ما يستشعر فيه من جمال يعجز عن تكييفه أو تعليله. وهذا يعني أن المدخل الأسطورى يستجيب، أو تستجيب له إبداعات ذات صياغة خاصة. ومن الجدير بنقدنا العربى أن يلتفت إليه ويهتم به، فسنرى أن جهدنا فى هذا الاتجاه محدود جدا بل نادر، فى حين أن إبداعنا الأدبى الذى قطع قرونا وعاصر حضارات وتلقى مؤثرات من روافد شتى، لابد، ينطوى على رموز أسطورية غنية، باستطاعتها أن تمنحنا فهما جديدا، وقراءات أكثر بكارة وجدية، وقدرة على اجتياز "طبقات الإبداع" المتغلغلة فى ماضينا الغنى، والممتد ما بين هذا العصر الذى نعاين.. وما انطوى فى حقب تسربت إلى ما تحت الوعى، هى فى حاجة إلى هذا المدخل ليضع هذا "التاريخ" المطوى تحت ضوء الوعى، مرة بعد أخرى، لأن الأدب الصحيح قادر على أن يقدم نفسه ليس لقراء زمانه وحسب، بل أن يتم هذا من جيل إلى جيل. هذه علامة الصحة الأدبية، وإحدى حوافز النقد الأسطورى، الذى يعيد بناء الجسور، أو تقارب النماذج ما بين عصر وعصر.

(٥)

فى النصف الثانى من القرن العشرين نشط اتجاه الشعراء العرب إلى الأساطير، مختلفة المصادر، وأداروا عليها انفعالاتهم. من المؤكد أن الشعراء الرومانسيين سبقوا غيرهم، وحين نقلب ديوان **الشاعر على محمود طه** فإننا سنجد قدرا ليس بالقليل من قصائد هذا الديوان تحمل أسماء أساطير، أو "أبطال" تلك الأساطير. إن القصيدة الأولى التى تتصدر ديوانه الأول (وهى قصيدة : ميلاد شاعر ـــ فى صدر ديوان: **الملاح التائه**) تقدم هذا الميلاد فى صورة أسطورية:

هبط الأرض كالشعاع السنى ... بعصا ساحر وقلب نبى

لمحة من أشعة الروح حلت ... فى تجاليد هيكل بشرى

ثم تتوالى صور هذا الميلاد أسطورية فى مكوناتها وجوها العام، معمقة ما بدأه مطلع القصيدة. وفى قصيدة : "**المعراج**"(٢٧) يوغل الشاعر فى وصف نشوة الإبداع ومصدر التجارب بما يجعل منه بطل أسطورة هذا العروج، وفى قصيدة "**فى السماء" يظهر إله الوحى "هرمس" فى صحبة الفنان**(٢٨). ولكن دارسى شعر على محمود طه لم يبرزوا هذا المستوى من التخييل فى شعره، إلى أن ظهر ــ فى أعقابه ــ بدر شاكر السياب، الذى وجد فى الأساطير (الوطنية) المتوطنة فى بلاد ما بين النهرين حلافنيا لحلمه بالبعث الروحى وتجديد الحياة كمطلب قومى وأيديولوجى، من ثم استوحى "تموز" و"عشتار"، كما راح ــ كما يقول ناجى علوش فى مقدمة ديوانه ــ يخلق أساطير جديدة. على أنه ــ كاتب المقدمة ــ يقرر أن الشاعر **السياب لم يكن دائما فى موقع القدرة على الاستخدام الفنى الناضج لما بين يديه من أساطير**. وهو يعلل هذا بقوله عن موقف السياب من الأسطورة: "عالم الأسطورة أغنى من الواقع، هذا ما يذهب إليه بدر، بعد أن لاذ بالفرار يائسا مهزوما. الأسطورة إذن هى نقيض الواقع: هى الحب والحياة والحرية والغنى، أما الواقع فهو الكره والموت والاضطهاد والموت. والحقيقة أن عدم تحديده لوظيفتها بوعى من جهة، واعتبارها نقيضا للواقع من جهة ثانية، جعله غير قادر على الاستفادة منها دائما. إن الأسطورة التى تغنى الشعر هى الأسطورة التى تندمج بالتجربة الشعرية، لا التى تكون واجهة قصيدة، والأسطورة لكى تغنى الشعر يجب أن تكون قادرة على استثارة المتلقى، وهو ما لم يتوافر فيما استمر السياب فى قصائده الموجهة ــ أصلا ــ إلى المتلقى العربى ــ أساطير الهند والصين وأوروبا، واليونان، مما لا يثير فى هذا أى إحساس. ويشير كاتب المقدمة إلى خطأ محاكاة الشاعر لشاعر مثل "إليوت" مرموقا فى حضارته وتاريخه: "إن هذا العالم ليس عالمنا، وإن هذه الأساطير ليست أساطيرنا".

---

(٢٧) من ديوان : أرواح وأشباح.

(٢٨) من ديوان : أرواح وأشباح.

إن التناول الأكثر نضجا للأساطير فى مجال الشعر خاصة، قد بينه صلاح عبدالصبور، الذى كان أكثر استيعابا لدعوة إليوت إلى المعادل الموضوعى Objective Correlative، وضرورته بالنسبة للتصميم أو التشكيل الفنى للقصيدة إن "الأسطورة" من حيث هى تشكيل وطاقة فكرية وروحية تقدم للشاعر النموذج، والموقف الدرامى، الذى تتجلى فيه عواطفه دون أن تكون سافرة مباشرة، تفقد فى هذا السفور والمباشرة إنسانيتها وكليتها(٢٩).

لقد اتجه صلاح عبدالصبور إلى الأسطورة، كما اتجه إلى التاريخ بمعناه المتشعب: الروحى والفنى والاجتماعى والفلسفى، منطلقا من الوعى بخطر التشكيل وأهميته للقصيدة التى لا يصح أن تكون مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات إنها "بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما"(٣٠). هنا تبدو أهمية الأسطورة، وأهمية أن جعلها الشعر الحديث قضية فنية ونقدية. إن عبدالصبور يربط بين روح الأسطورة وروح الشعر: "**إن فى الأسطورة نزوعا إلى تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة... الأسطورة لا معقولة، ولكنها ليست منافية للعقل.. هذا الملمح الأخير هو روح الشعر. ولذلك فإننا** نستطيع أن نرى الشعر الحديث فى العالم كله قد دأب على الاستمداد من الأسطورة، ،حتى أصبحت "مخزنه" الأثير. يقول أحد النقاد: إن عقل موجد الأساطير هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر"(٣١). لعل صلاح عبدالصبور كان يشير إلى تجربة السياب مع الأسطورة، حيث اتجه إلى اللات والعزى وعشتار وزيوس، فلم يلامس وجدان قارئه بهذا النوع من الإلحاح على نفخ الحياة فى نفوس هامدة، وذلك حين يوجه ضوءا إلى ما يراه مطلوبا فى توظيف الأسطورة. فيقول:

" قد تكشف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الغنى، إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الأوروبى الحديث، فدأبوا على محاكاتها. وفى ظنى أن هذا منهج

---

(٢٩) الدكتور محمود الربيعى: من أوراقى النقدية، دار غريب القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٨ وما بعدها.
(٣٠) صلاح عبدالصبور: حياتى فى الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٢٥،٢٦.
(٣١) السابق : ص١٣٦.

ناقص، إذ أن الدافع إلى استعمال الأسطورة فى الشعر ليس مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى، أو هو بالأحرى: حفر القصيدة فى التاريخ"(٣٢).

على أن هؤلاء جميعا مسبوقون بدعوة رائد فن الرواية العربية **محمد حسين هيكل فى كتابه "ثورة الأدب"**ـ دعوة لأدباء مصر وكتابها للاهتمام بالأساطير المصرية القديمة. **لم يكن التوظيف الفنى هدفا لهيكل بقدر ما كان الاعتزاز القومى والرغبة فى تأصيل أدب مصرى يشف عن العمق التاريخى والتميز للشخصية القومية المصرية. إن هيكل يلح على قوة التواصل بين مصر الحاضرة، ومصر التاريخية (الفرعونية) ويرفض مزاعم الانقطاع بدعوى اختلاف اللغة أو الدين أو غير ذلك، فهذا لا يزيد عن كونه اختلافا سطحيا يمس القشرة ولا ينفذ إلى الروح والجوهر، "فسك الذهب عملة مختلفة الأشكال لا يغير من أنه ذهب".**

وهيكل يتوسل إلى إقناع الكاتب المعاصر بالاهتمام بالأساطير المصرية بأكثر من حجة وبرهان: فالحضارة المصرية القديمة ذات تشعب فى الأديان والحضارات الغابرة، من ثم سيكون إحياء (أو استحياء) أساطيرها بمثابة فتح لباب من أبواب عالمية الأدب (٣٣). ثم يقول: "إن بين مصر الحديثة ومصر القديمة اتصالا نفسيا وثيقا، وإنه من الواجب على المصريين أن يبحثوا عن مواضع هذا الاتصال، وأن خير ميادين البحث العلمى هى الأدب وكتبه والعقائد وطقوس العبادة".

ثم يرصد هيكل أنواعا من التواصل المشاهد فى الحياة اليومية المصرية الراهنة، وكيف أن جذورها مصرية قديمة، وأنها من ثم حاضرة فى السلوك اليومى

(٣٢) السابق : ص١٣٧.

(٣٣) يذكر أن اليهودية تتصل بمصر القديمة اتصالا قويا، والنصرانية تتصل باليهودية، انظر: ص١٢٣.

للمسلم المصرى، كما للقبطى المصرى، فى حين أنها ليست موجودة عند غير المصريين، مثل تلقين الميت، والتحدث إلى الروح والنصح لها بالجواب على صورة معينة، وكذلك مظاهر الحزن على الميت، والاهتمام بالأولياء وإقامة الأضرحة لهم وإحياء "موالدهم" وإسباغ صفات وقدرات معينة على كل منهم. بل يشير إلى نقاط من التشابه بين قصة موسى عليه السلام من حيث وضعه فى التابوت وإلقاء أمه به فى اليم والتقاط فرعون له، وقصة أوزوريس وخيانة سخت (ست) له بوضعه فى تابوت وإلقائه فى اليم وعثور إيزيس عليه.[٣٤] بل إن هيكل يرى أن الحضور القوى لنهر النيل فى الأدب المصرى هو استحضار لجلال النهر الإله.

لقد وضع هيكل نموذجا للاقتداء، عن إيزيس، وآخر عن: راعية هاتور. ومع أنه لم يستمر فى هذا الاتجاه، فإننا لا نشك فى انه كان حافزا لأدباء كانوا فى طور التكوين حين رفع هيكل هذا النداء عام ١٩٣٣ - إنها الفترة ذاتها التى شهدت كتابات: محمد عوض محمد عن (سنوحى) وعادل كامل عن اخناتون (ملك من شعاع) ونجيب محفوظ فى ثلاثيته المصرية القديمة: عبث الأقدار ــ رادوبيس ــ كفاح طيبة، وغيرها.

لسنا نطلب من هذه المحاولات المبكرة لتأسيس أدب، أو منهج نقدى على الأسطورة، أن تكون ناضجة بالقدر الذى يرضى أصالة النقد، فهذا ضد طبائع الأشياء، وحركة التطور الحتمية، ولكننا حين نراقب ازدهار الاهتمام فى الشعر، كما فى النقد بالأساطير، نقدر الوعى المبكر الذى دل على الطريق، وفجر ينابيع كانت نائهة فى حفائر مهجورة.

(٣٤) الدكتور محمد حسين هيكل: ثورة الأدب: دار المعارف بمصر ــ ١٩٧٨، ــ ص١٢١ــ ١٢٦.

الفصل التاسع

حلم اليوتوبيا

من الجمهورية إلى حقل السبانخ

هذا الفصل عن الجمهورية المثالية، التى يرسم مخططها الفلاسفة أو الشعراء أو الأدباء، سواء كانت الصورة المتخيلة المقترحة للحياة بدافع هجاء الواقع ورفضه أو الهرب منه، أو بدافع نقده والرغبة فى تطويره، فالأساس المشترك هو تجاوز الواقع والرحيل إلى الحلم الفنى لتقديم صورة واقع بديل أنقى وأرقى.

إن هذا الإطار يضم عددا غير قليل من الحوارات الفلسفية فى العصر الكلاسيكى (الإغريقى خاصة) وفى عصور تالية تأثرت بالقضايا التى أثارها ذلك العصر، ومن بينها التطلع إلى مجتمع الكمال والفضيلة، ومن القصص التى تابعت - بشكل فنى حكائى - ما بدأته تلك الحوارات الفلسفية القديمة، بل إن الأمر قد استمر متسربلا أزياء الواقعية، وأكثر من هذا: لقد تبنى قطاعا من قصص الخيال العلمى Science Fiction بخاصة تلك القصص المتفائلة، التى ترى أن الإنسان قادر على توجيه مستقبله، وأن العلم المتطور سيتصدى لمشكلات الراهن والمستقبل وسيتمكن من حلها وتحقيق السعادة للبشرية، أو تلك القصص التى ترحل بالإنسان إلى كواكب بعيدة تتيح له أن يبنى فيها عالماً جديداً (مثالياً) بريئاً من صراعات، ومعضلات الحياة الأرضية.

من الواضح أن هذا الإطار المتشعب لا يقوم به فصل من دراسة عن الأساطير، ولهذا سنكتفى بانتقاء خمسة أعمال متنوعة السند والإطار الثقافى لنتعرف على أهم طبائع وانعكاسات هذا التشكيل المتخيل (المثالى) ووجه استنادها إلى التأسيس الأول. وهنا نرى ضرورة إيضاح بعض المقدمات:

١- إن مصطلح "يوتوبيا" Utopia ــ الذى يطلق ليحتوى هذا المستوى (الخيالى، المثالى، المقترح) من تصوير الحياة، قد ابتدأه أفلاطون (٤٢٨ ــ ٣٤٨ ق.م) فى محاورة "الجمهورية"، التى تتداول باسم: جمهورية أفلاطون،(١) ولم يعرف مصطلح "يوتوبيا" إلاّ بعد أفلاطون بنحو ألفى عام، **فالمسؤول عن المصطلح هو السير توماس مور** (١٤٧٧ - ١٥٣٥م) الذى ابتدعه ليكون عنواناً لقصته الخيالية الجادة الطريفة. وهو اسم الجزيرة التى أوجدها خياله، وتجرى فيها أحداث قصته، وفى التحليل اللغوى لهذه الكلمة، وماتوحى به فإنها تتكون من كلمتين يونانيتين هما : ou بمعنى: لا، وTopos بمعنى: مكان، فهما تعنيان: لا مكان، أو المكان المتخيل ــ وقد يكون الإيحاء المقصود أنها المكان الطيب، لأن ou تعنى لا، و: Eu تعنى: الطيب. كما أن بطل القصة يذكر أن هذه الجزيرة كانت من قبل تسمى "أبراكسا" وهى تعنى : الاسم المقدس أو البركة(٢) .

إن هذا يعنى أن مصطلح "يوتوبيا" قد امتد عكسا وطردا ليحتوى ظاهرة الأدب اليوتوبى، أو الطوباوى ــ كما يفضل البعض ــ طوال عصور الإبداع.

٢- إن صدور الأدب، والفكر عامة، عن الحياة والواقع الذى يعيشه الكاتب ليس موضع إنكار، من ثم تأتى مشروعية السؤال عن الأساس الذى ينهض عليه هذا الأدب الذى يصور حياة (مفترضة) لا وجود لها؟ هنا نقول **إن الإبداع الأدبى لم يتخلف ــ فى أى عصر ــ عن نقد الواقع، بصفة خاصة الواقع الاجتماعى الذى يحيط بالأديب أو المفكر. أما أساليب هذا النقد، وحظه من المباشرة والوضوح، أو الالتفاف حول القضايا الحرجة أو استخدام الرموز فهو ما يختلف حسب طبائع العصور، وقدرات الكتاب كذلك.** وفى هذه الأعمال التى سنعرض لها لا يمكن إغفال تأثير الواقع المرحلى، بل الممارسات الخاصة التى

---

(١) نقلها إلى العربية حناخباز ــ الناشر : دار العلم ــ بيروت (د.ت) وترجم الدكتور لويس عوض منها فصلا ــ يطرح قضية ما بين التصوير الفنى والحقيقة من اختلاف ــ ضمن كتابه: نصوص النقد الأدبى ــ اليونان : جـ ١ دار المعارف بمصر ــ ١٩٦٥.

(٢) انظر فى هذا المقدمة الضافية مهدت بها الدكتورة أنجيل بطرس سمعان لترجمتها "يوتوبيا" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ - ص ٤٩ والقصة ص: ١٤٢.

عاشها هذا الكاتب أو ذاك. هذا ما يمكن قوله على أى نتاج فنى ذى قيمة فكرية وجمالية، حتى لو كان يرفع شعار: "ليس فى الإمكان أبدع مما هو كـــائن" !! بعبارة أخرى : إن القدرة على نقد الحياة والرغبة فى توجيه هذا النقد هـــى – فى رأينا – معيار لصحة الإرادة الفنية وصدق الموهبة ودوافع الكتابة. أما هذا النوع من الكتابة "اليوتوبية" فإن دافع الكتابة هنا أقوى، بحيث يمكن أن نقول إن هذا الضرب من التأليف تتملكه شهوة تغيـــير العـــالم. وإن "عنصـــر التنبـــؤ واستشراف المستقبل" محرك أساسى فى هذا الاتجاه [٣] .

٣- ومن الواضح أن أفلاطون، أو توماس مور، ومن سار فى دربهما لم يفكـــروا فى ابتداع أسطورة – بالحد العلمى للمصطلح – ومع هـــذا فقـــد رأينـــا مـــن الضرورى أن نتوقف عند هذه الظاهرة "الحدسية" التى تعتمد علـــى "قـــراءة" المستقبل، أو تحلم به. وسنرى – فى بعض هذه الأعمال على الأقـــل – أنـــها تداخلت مع الواقع، الذى تخلى عن حدّه العلمى بأنه صورة الراهـــن المتحققـــة المحسوسة، وأنه بهذا – نقيض الحلم أو الحدس أو الاحتمال !! **الأدب اليوتوبى (أو الطوباوى) لا ينتسب إلى الأساطير، ولا يصنع أساطير جديدة، ومع هـــذا فإنه ليس على مسافة بعيدة من أجواء الأساطير ومراميـــها: لأن الأسـلوب الرمزى يتخلله لا محالة،** بقدر ما أن تفسيره فى حدود الواقع (الحرفى) فيـــه استحالة، كما أن مستنده (الخارجى) متخيّل وليس متحققا بأى حال، وكل مـــا هنالك من فرق فى هذا المستند (المتخيل) أنه فـــى الأســـطورة ينتســـب إلـــى الماضى، وفى اليوتوبيا يعتزى بالمستقبل.

***

(٣) هذه القضية هى أساس ما كتبه إرنست فيشر فى كتابه الممتع: "ضرورة الفن" أقـــرأ ترجمـــة أسعد حليم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧١.

أولاً : جمهورية أفلاطون

فى محاورة "الجمهورية" وضع أفلاطون الأساس لهذا النوع الأدبى، إذ راح فى يوم عيد من أعياد أثينا يحاور خمسة من أصدقائه، فى مقدمتهم – وأكثرهم شهرة فى المحاورات عامة – جلوكون أخو أفلاطون. وكما هى عادة أفلاطون فإنه يضع أفكاره على لسان أستاذه "سقراط". إن الفيلسوف – سواء كان الأصل (أفلاطون) أو المحاكى (سقراط) لا يكتب قصة أو قصيدة، إنه يجرى حوارا، من ثم كانت الإحاطة الفلسفية بأهم أركان الموضوع هى المقصد، وكان الحوار (أو الطابع الجدلى) الشكل المنظم لطرح الأفكار واختبارها وعرضها على محك الفحص والتشقيق والمعارضة. وهنا انعكست فى "الجمهورية" ثلاثة عوامل مؤثرة: تجربة أفلاطون العملية التى غيرت من بعض قناعاته السابقة، وتحليله الخاص لأسباب ونتائج الصراع الناشب بين وطنه (أثينا) وخصيمها اللدود (إسبرطة) ونزعته المثالية المستحكمة الباحثة فى ماهية الأشياء، أو حقائقها، متجاوزة الواقع المادى المرحلى، ومطالبه المكتسبة التى أخذت تمكين الفطرة والغريزة.

ليس من المصادفة أن يكون البحث فى ماهية "العدالة" وحدها وضرورتها، المدخل إلى "الجمهورية"، فالعدالة أم جميع الفضائل، فإذا كانت العدالة – حاليا – هى فائدة الأقوى، لأن الشرائع مرآة من يسنها، والحكومة هى واضعة القوانين المنظمة للعدالة، وإذا كان الحكام غير معصومين، فإننا ينبغى أن نحرر أفكارنا من سيطرة المفاهيم السائدة.

هنا يطرح شروطا جديدة للفن فى جمهوريته، وهى شروط تختلف – بل تناقض تلك التصورات التى دافع عنها فى محاورات سابقة على "الجمهورية"؛ ففى محاورة "أيون" (Ion) قرر ــ بلسان سقراط ــ أن الشاعر، والناقد أيضا (ويسميه الفقيه) ملهم، تحركه للقول قوة إلهية، وتمنحه قدرة خاصة يبتدع بها الأساليب التى يتفوق بها على غيره، إن ربة الشعر (Muse) تفقد الشعراء وعيهم

وهم ينشئون أغانيهم الجميلة، إذ تسيطر عليهم بالموسيقى والـوزن، فالشـاعر لا يغنى بقوة الفن، وإنما بالقوة الإلهية، "وهكذا يستولى الله علـى عقـول الشـعراء ويستخدمها لتكون رسلا له، كما يستخدم العرافين والأنبياء المقدسين [٤] ".

فى هذه الدرجة الرفيعة وضع أفلاطون الشعر ورسالته بين الناس. فما الذى تغير فى "الجمهورية"؟

الذى تغير هو الاحتكام إلى الواقع المشاهد وقياسه. فقد كـان "هومـيروس" شاعرا عظيما مؤثرا، وكانت الملاحم التى ينشدها غذاء فنيا وروحيا لا يجـارى. أما "الجمهورية" فإنها ليست بنت هذا الواقع، إنها ـ بـالأحرى ـ رافضـة لـه، والمعيار المحتكم إليه هو: **التوازن العقلى/ الشـعورى** بالنسـبة للسـلوك العـام، **والتقوى** وعدم الخروج عن حدها بالنسبة للاعتقاد فى الآلهة، **ومصلحـة الدولـة كهدف نهائى لا يصح أن يعترضه أى مانع.** يقول سقراط: "منذ شبابى البـاكر قـد حملت لهوميروس شعور الرهبة منه والحب له، وهو ما يجعل كلماتى حتـى الآن تتعلق على شفتى، فهو القائد الكبير والمعلم العظيم لكل هذه الجماعـة التراجيديـة الساحرة، ولكن ما من إنسان يجب أن يحترم أكثر من الحقيقة، ... ليـس هنـاك أسرع من إدارة مرآة فى كل اتجاه، فبالمرآة تستطيع على الفور أن تصنع الشـمس والسموات وتصنع الأرض وتصنع نفسك، وتصنع الحيوان والنبات ... والمصـور أيضا ... هو خالق مظاهر!! لا يصنع الفكرة ... هو عاجز عن صنـع الوجـود الحقيقى وإنما يصنع فقط نوعا من شبه الوجود ... فهو يعبر تعبيرا غامضا عـن الحقيقة [٥]".

هذا سبب أول: الشعر لا يصنـع الحقـائق، بـل الصـور المظهريـة، أو المتظاهرة الغامضة. ولهذا يرفع أفلاطون من شـأن الفلاسـفة - البـاحثين عـن الحقيقة، بل يسلم إليهم قيادة جمهوريته مطمئنا إلـى قوامتـهم علـى الفضـائل،

---

(٤) نصوص النقد الأدبى (اليونانى) ترجمة الدكتور لويس عوض جـ ١ ص ١٨، ١٩.
(٥) السابق ص: ٥٥ – ٥٧.

وحراستهم للاعتدال، وقدرتهم على ضبط النفس، وفى مقدمة هذا كله أنهم أهل العقل والحقيقة.

إن أفلاطون - الذى لم يتخلّ عن تقدير الفنون وأثرها فى التربية والتنشئة بصفة خاصة - يوجه الاهتمام فى جمهوريته لخطر إطلاق حرية المبدعين من الشعراء خاصة، فهم لا يظهرون الاحترام الواجب للآلهة، ويبالغون فى تصوير الانفعالات، والانحرافات، وقد يبينون أن كثيراً من الظالمين سعداء، وأن كثيراً من العادلين أشقياء، وأن الظلم يعود بالخير على أهله إذا هو لم يكتشف...(٦) إلخ. **وهذا فى رأيه يفسد الناشئة من الفتيان والشباب، ولهذا تتردد فى تصورات أفلاطون الجمهورية عبارات مثل: "واجبنا أن نرغم الشعراء على ..." ـ "أن نختار لهم القصص ..." ـ "وكذلك ينبغى على الشعراء"**، وبهذا المسلك القسرى التوجيهى يكون أفلاطون ـ فى الجمهورية ـ **أول من أنشأ جهازا رقابيا على الفنون، وأول من دعا إلى إلزام المبدعين بتحقيق أهداف محددة مرسومة أو مملاة عليهم وليست نابعة من تجاربهم وفكرهم الحر**، وليس يختلف هذا القيد فى شئ أن يقال إنه نابع من تقديره لخطر الفنون وأثرها فى حياة الناس، فنحن ندرك ـ بالتجربة ـ أن الآثار الضارة المترتبة على الأدب الموجه، والخاضع لرقابة الدولة، أضعاف الأضرار التى تترتب على (حرية) الإبداع وإن لامست حد الفوضى، لأننا ندرك - بالتجربة أيضا ـ أن الرقابة والتوجيه إنما تكون لصالح الفئة المتسلطة، التى تمثل إرادة الحاكم، وهو ـ بالتجربة كذلك ـ ليس فيلسوفا مثل حاكم جمهورية أفلاطون (المفترض)، بل إن الحكمة والسلطة لا تجتمعان فى كيان !! ـ وفى زمن قريب، وفى أماكن مختلفة شاهدنا كيف أثر الإلزام والتوجيه الحزبى المتسلط سلبا على مستوى الفن وأساليب الأدب، وما أدى إليه هذا من فقر روحى واختفاء الأدب الرائد والكاشف والناقد لإفساح الطريق لأدب الدعاية والخداع والتغنى بأمجاد فارغة.

---

(٦) السابق : ص ٤٦.

لقد حرص أفلاطون على العدل (أصل كل الفضائل) بأن جعل جميع أفراد جمهوريته جسدا واحدا متكافلا فى المسرات والآلام، وبأن أقر حق المرأة فى رياسة الدولة، وفى القيام بكل الأعمال تقريبا التى لا تتعارض مع خصوصيتها، فهى تذهب للتدريب فى الملاعب الرياضية، وتدرس فنون الحرب العسكرية بما فيها الفروسية، وأيضا "لا فرق بين طبائع الرجال وطبائع النساء باعتبار حكم الدولة، إنما هو تفاوت بينهما فى الدرجة قوة وضعفا، فنختار ربات الجدارة لمساكنة أربابها، ومشاركتهم فى الأحكام، لأنهن أكفاء فى الإدارة، وهن نسيبات الرجال فى الطباع (٧) ". **إن المبدأ الشامل المكين فى الجمهورية هو المساواة والعدل، وإذا كان بعض النساء لا يصلح لعمل بعينه أو لتولى سلطة الحكم، فبعض الرجال كذلك لا يصلح. وبمقدار ما أشاد أفلاطون بالعدل والمساواة حذر من خطر الاستبداد، بكافة مستوياته.**

هنا يقدم أفلاطون تصنيفه للحكومات وأنواعها: وهو يرفض الحكومة الطبقية، التى يقودها أبناء الأرستقراطية المتوارثة، الذين يستولون على ثروات الوطن **لصالح طبقتهم، كما يرفض الحكومة التى تقسم الناس إلى أغنياء وفقراء**، فتمكن الأغنياء من السلطة ليسخروا الفقراء فى منافعهم. على أن أفلاطون لا يوافق على النوع الثالث من الحكومات، وهى الحكومة الديمقراطية، التى يقر بأنها ستكون نتيجة القهر والاستغلال الذى تمارسه الحكومة الأولى، أو الثانية (وكل منهما تؤدى للأخرى) ذلك لأن المعدمين سيحملون السلاح ويفرضون المساواة فى الحقوق المدنية، وهذا فى ذاته انحراف عن حد الاعتدال، كما أنه يسلم السلطة لمن لا يحسن إدارتها. لقد أقر أفلاطون نظام الطبقات فى جمهوريته، بأن جعل الحكم لأهل الحكمة (الفلاسفة) وخصص الأعمال اليدوية والشاقة للعبيد، وفرغ الجنود لحماية الجمهورية. وهذا كله منوط بالحاكم إذ ينبغى **"أن تناط السلطة التامة فى الدولة بفيلسوف واحد، يشعر شعورا عميقا بخطورة الحق والشرف الناشئ عنه، ويحتقر الفخفخة احتقارا شديدا، ويعتبر العدالة أسمى الواجبات وأحقها، فيجرى، كخادم ومحب خاص للعدالة،**

---

(٧) جمهورية أفلاطون – ترجمة حنا خباز: ص ١٥٥.

إصلاحا كاملا فى دولته[٨]" إن المبدأ المهيمن فى تصور أفلاطون ـ حسب ما نراه ـ هو وحدة الجسد البشرى وتكامله بأعضائه، وتميز "الرأس" ـ وهى واحدة ـ بأنها مصدر الفكر واتخاذ القرار وإصدار التوجيهات. هذا التنظير هو الذى جعله ينصب الحاكم المطلق (وإن قيده بصفات، وليس بأجهزة كابحة مشاركة) وفى نفس الوقت أخذ يحذر من خطر الاستبداد، وقد يبدأ الاستبداد من عمق الديمقراطية ذاتها، حين تعجب العامة (الجماهير) ببطل يتحول إلى مستبد. إن أرسطو يعتمد فى تمثيل هذا التحول على أسطورة، **ويوضح بقوة فاجعة كيفية ودواعى تحول البطل الشعبى إلى دكتاتور :**

"أسطورة هيكل زفس الليسى بأركاديا: إن العابد الذى يذوق معى (أمعاء) الإنسان ممزوجة بمعى الذبائح يتحول ذئبا ... فمتى رأى بطل العامة منها هذا الرضوخ، إلى حد أنه لا حاجة فيه إلى إراقة دم القريب ـ أفلا يضطهدهم بدعوى مختلفة، شأن أمثاله؟ فيلطخ يديه بالدم، ويزهق الأرواح البشرية، فيمتص دماءهم بشفتين نجستين، ويلحسها بلسان غير طاهر ـ فينفى ويقتل، ويصدر أمرا بإلغاء الديون، وإعادة توزيع الأراضى ـ ألا يلزم عن ذلك أن رجلا كهذا، إما أن يغتاله أعداؤه، أو أنه يزداد استبدادا فيتحول ذئبا؟ [٩].

إن أفلاطون يتعقب بذرة الاستبداد فى الإعجاب المطلق بالبطل، الذى لا يلبث أن يسخر كل الدولة لمصالحه الذاتية، ليتحول فى النهاية إلى إله !! وهنا يحق لنا أن نستدرك على ما سبق من إلزام الشعراء ومراقبة الفنون، إنه نوع من استبداد السلطة وترويض النقد وإرهاب حرية الرأى والرؤية.

هكذا وضع أفلاطون أساسا لنظام بديل مقترح، ففتح أمام الفلاسفة والشعراء والكتاب طريقا جديدا، ولا شك أن أفكاره السياسية أثارت جدلا واسعا، ولكن أفكاره الاجتماعية لم تكن أقل إثارة، بصفة خاصة إقراره لنظام الرق، والأهم من هذا دعوته إلى شيوعية النساء والأولاد !! إن القياس والتنظير هنا يضرب القضية فى أساسها،

---

(٨) السابق : ص ٢٣٢ .

(٩) السابق : ص ٢٦٠ .

ذلك أنه لاحظ أن الشخص حين يقتنى حيوانات وطيورا فإنه يحرص على سلامة النسل باستيلاد الأقوى. وهذا ما يدعو شعب جمهوريته إليه، **فإذا كانت "الدولة" هى الأساس، ومصلحة "الكل" مقدمة على مصلحة "الفرد"، فليس مطلوبا أن تكون علاقة الزواج خاصة برجل وامرأة دون غيرهما، فالتزاوج – وليس الزواج – هو الأساس** (حتى لا ينحط النسل الإنسانى ويقل ويضعف) ويكون بين الرجال الأقوياء والنساء الصحيحات حتى يكون النتاج وفيرا قويا مؤهلا لقيادة الدولة وحمايتها. ويكتمل هذا التصور بأن ألغى أفلاطون قوامة الأسرة (أو الأب) على أولاده، الذين ينزعون فى سن العاشرة ليعيشوا فى معسكرات جماعية تصقل فيهم القوة والفهم. لقد أقر إباحة العلاقة الجنسية، فيما عدا محرمات الفطرة: البنات والأمهات والجدات، وكذلك الاخوة، وهذا ـ كما يراه ـ يتمشى مع سائر أنظمة حكومة أفلاطون التى ترى أن "الدولة" هى "الفرد" مكبرا، ولهذا فإن قوتها مقصد وحيد فى كل شئ(١٠). وهذه المسألة الأخيرة لم تستنهض أقلاما لتردها وتفندها من حيث هى واضحة البطلان، وإن إلغاء "الأسرة" كوحدة اجتماعية أساسية ضاربة الجذور فى الضمير الإنسانى لا يتم بهذه السهولة، ولا يتم بأن تكون "الدولة" هى البديل، فروابط الدم أقوى من رابطة المنفعة والحماية (حتى على افتراض أن نظام الأسرة لا يحقق هذا) وفى هذا النزوع الشاذ على الفكر الأفلاطونى (العاطفى/ المثالى) **نجد أثرا من إعجاب خفى بنظام "إسبرطة" – عدو وطنه الرهيب، التى صنعت مجتمعا عسكريا مقاتلا، انداحت فيه رغبات الفرد، فى كتلة صخرية قوية عمياء، دمرت أعداءها، كما دمرت ذاتها.**

***

(١٠) السابق : ص ١٤٨، ١٥٩، ١٦٠.

ثانيا : الفارابى ومدينته الفاضلة

أطلق الفارابى على كتابه اسم: "آراء أهل المدينة الفاضلة"، وهـذه المدينـة الفاضلة (المثالية) تناظر جمهورية أفلاطون، غير أن فيلسوفنا يضع (نحن) مكـان (الأنا) ليس لإيمان بجماعية المبادئ التى يعرضها (فـهى آراء وعقـائد وأفكـار وليست نظما اجتماعية، والعنوان يعطى هذا التحديد) وإنما لأنه أخذ فكرة أفلاطون فى إنشاء مدينة أو جمهورية يشكل نظامها كما يتراءى لفكره وتصوراته، غير أنـه استمد أهم معتقداته الإيمانية من الأفلاطونية الجديدة (ومؤسسها أفلوطين السكندرى) كما سنرى.

أبو نصر الفارابى عاش بين أهم قرون الحضارة الإسلامية: القرنين الثالث والرابع (٢٥٩ هـ - ٣٣٩هـ) وجاب أهم أقطار الثقافة الإسلامية ، فولـد فـى فاراب (إيران) وعاش متنقلا بين بغداد، وحلب، ودمشق، ومصر. وكذلـك درس علوما متنوعة: المنطق والفلسفة والفلك والموسيقا والشعر، وكان يعرف الفارسـية والتركية والعربية، وينسب إليه حذق فى الموسيقا حتى نسب إليه أنه مخترع آلـة "القانون"، وأنه أضاف وترا خامسا لآلة العود، وتروى عنه طرائف تجعل منه شبيه بطل "المقامات" وأصحاب الكدية والحيلة [(١١)]، وليس سبيلنا أن نتحقق من هـذا، ولا بد أن له منه نصيبا، ولكن **المفارقة التى تفرض نفسها أن طبعه هـذا لا ينعكـس على "آراء" أهل مدينته الفاضلة بأى درجة**، إنه مشغول تماما بالعقيدة (الغيبيـات) أولا، ثم بالتكوين السياسى (الحكم فى المدينة، دون أن نرى كيف يعيـش أهلـها. وكذلك يمكن أن نتلمس فى هذا المحور الثانى انعكاسا للقلق والفوضى المنتشـرين فى تلك الفترة حيث عاش، وبخاصة فى بغداد.

---

(١١) يراجع فى هذا: تقديم كتاب "آراء أهل المدينة الفاضلة" تحقيق الدكتور ألبير نصرى نـادر - الناشر" دار المشرق - بيروت ١٩٩١ - وكتاب: "فيلسوفان رائـدان: الكنـدى والفـارابى" - للدكتور جعفر آل ياسين: دار الأندلس. بيروت ١٩٨٣ - وكتـاب: "مـع الفـارابى والمـدن الفاضلة" لفاروق سعد - دار الشروق - القاهرة ١٩٨٢. وقد شكل حسين إسماعيل مكى مـن آراء الفارابى مسرحية من أربعة فصول بعنوان: المدينة الفاضلـة ـ دار مكتبـة الحيـاة ـ بيروت (د.ت)

تذكرنا نقطة البدء فى كتاب "الفارابى" بالطريقة المتبعة عند عامة المؤرخين الإسلاميين، وهى البدء بخلق العالم، وما يترتب عليه من خلق آدم، إذ يبدأ الفصل الأول من كتاب "آراء أهل المدينة الفاضلة" بطرح قضية الذات الإلهية وخلق العالم، وذلك تحت عنوان: "القول فى الموجود الأول" ويأخذ فى تحديد ذاته وصفاته إيجابا، وبنفى الضد والشريك سلبا، إلى أن يصل: كيفية صدور الموجودات عنه، إلى آخر هذه التصورات الفلسفية النظرية التى لا تجد لها سندا من النصوص الشرعية الإسلامية. وكما نرى فإن هذا الطرح ليس من مطالب المدينة الفاضلة فى شئ. لقد **اهتم أفلاطون من قبله بالدين فى جمهوريته**، ولكنه تقبل الدين السائد فى زمانه كأمر واقع وصحيح، وكما رأينا فقد طالب بإجلال الآلهة، وتنزيهها عن أى نقص، إذ كان اعتراضه على حصول شعراء التراجيديا على حق المواطنة فى جمهوريته أنهم لا ينزهون الآلهة عن النقص، كأن تقع بينهم حروب أو مؤامرات، وكأن يحيق الظلم بإنسان فى حين يسعد ظالمه فى حياته، مما يعنى غياب العدل. ومن بعد الفارابى **توقف توماس مور فى "يوتوبيا" عند الدين فى جزيرته المجهولة أو المتخيلة**، وقد عاصر توماس مور احتجاج مارتن لوثر على الكاثوليكية وتقرير عقيدته البروتستانتية، وقد كان "مور" مخلصا للبابا، وللعقيدة المسيحية، ومع هذا جعل جزيرته تأخذ بأديان مختلفة، فهناك من يعبد الشمس أو القمر أو الكواكب، كما يقدس البعض رجلا معروفا بصلاحه وكأنه إله، "وأكثر اليوتوبيين حكمة لا يؤمنون بشئ من هذا، بل يؤمنون بكائن واحد معين، غير معروف، أبدى، يفوق التصور والفهم، وأبعد بكثير عن متناول العقل البشرى، منتشر فى العالم كله، لا حجما بل قوة، ويطلقون عليه لفظ الأب، وإليه ينسبون بدايات الأشياء جميعا، ونموها، وتطورها، وتغيرها، ونهاياتها كما يرونها، ولا يقدمون العبادة لسواه [١٢]". لقد جمع هذا الإله (الأب) الذى يؤمن به أكثر اليوتوبيين حكمة صفات الخالق التى تقرها الأديان السماوية جميعا، دون انحياز لمفهوم دين محدد. إن الدين أساس فى أى مجتمع، لأنه أحد عوامل التوحد والضبط الأخلاقى،

(١٢) يوتوبيا: ص ٢١٢.

وليس من الممكن تجاهله فى مدينة فاضلة، ولكن الفارابى الـــذى درس المنطـــق **والحكمة على يد أبى بشر متى بن يونس تستدرجه تصورات الفلاسفة الوثنييـــن إلى الأخذ بنظرية الفيض - كتفسير لطريقة خلق الله للعالم**، فالله الموجود الأول - حسب هذه النظرية - عقل محض، يفيض عنه عقل أيضا، جوهر غـــير متجســـم، وتصدر عنه السماء الأولى، الذى تصدر عنه زحل، الـــذى يلـــزم عنـــه وجـــود المشترى، الذى يلزم عنه وجود المريخ، الذى يلزم عنه وجود الشمس، ثم الزهـــرة، فعطارد، فالقمر، وبعد فلك القمر يأتى "العقل الفعال" الذى يعمل وسيطا بين العقـــل الأول، والعقل الإنسانى بغية إيصال الفيض الإلهى إلـــى النفـــس الإنســـانية، دون اتصال مباشر يخل بمبدأ الوحدانية، (١٣). "وعند كرة القمر ينتهى وجـــود الأجســـاد السماوية، وهى التى بطبيعتها تتحرك دورا (١٤)".

ما أهمية هذا "الاعتقاد" بالنسبة لأهل مدينة تريد أن تكون فاضلـــة؟ إن هـــذا التمسح بكواكب مجهولة المادة بالنسبة إلى قدماء الفلاسفة وراءه سببان: أن "الواحـــد" لا يصح أن يلامس الكثرة، فالواحد ينبغى أن يصدر عنه واحـــد، وهـــذا معنـــى أن الموجود الأول عقل محض، صدر عنه عقل أيضا. والسبب الثانى أن مبـــدأ خلـــق العالم من عدم غير مقبول فى القياس والمشاهدة، فأى شئ إنمـــا يوجـــد مـــن مـــادة ســـابقة، ولكى تقر الفلسفة هذا رأت أن العالم صدر عن ذات الله مع وجوده، فالعـــالم قديم وليس محدثا، وقد "فاض" عن الذات الإلهية!!

لقد شغلت هذه القضية الفلسفية (المنطقية/ الكلامية) مساحة مهمة من المدينـــة الفاضلة، وهى لا تعنى غير الفارابى نفسه. كما تطرق إلى موضوعات تنتمى إلـــى هذا المستوى (١٥) ليست أقل إرباكا لمدينته التى تبحث عـــن الســـعادة. وقـــد تـــأخر الاهتمام بالجانب التنظيمى السياسى والعملى كثيراً، كما ظهر فيه أثر أفلاطون، فـــى حوار الجمهورية وغيره من الحوارات. فهذا القسم الذى يرسم أسس تلك المدينة قـــد

(١٣) الدكتور جعفر آل ياسين: فيلسوفان رائدان: ص ١٣٦ - وانظر فى نص الفارابى الفصـــل الخامس والعشرين: القول فى الوحى ورؤية الملك - فهو يجعل الأنبياء فلاسفة، دون العكس.

(١٤) كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة: القول فى الموجودات الثوانى وكيفية صدور الكثـــير: ص ٦١، ٦٢.

(١٥) السابق: ص ١٢٧.

الجمهورية وغيره من الحوارات. فهذا القسم الذى يرسم أسس تلك المدينة قد تـــأخر كثيرا (من الفصل الخامس والعشرين إلى الفصل السابع والثلاثين) فهو الثلث الأخـير من الكتاب، ويبدأ بمقولة عامة عن احتياج الإنسان إلى الاجتماع والتعاون، ثم يؤسس على هذا احتياج الجماعة إلى "رئيس" ــ وهى مسألة سبق إليها أفلاطون، وهنا يـبرز "الفارابى" هذه الضرورة معتمدا على التنظير بالجسد الإنسانى – أيضا – فـالرئيس هو الرأس، ولكن "القلب" يشاركه العمل، وهكذا تتسلسل الرياسات، تؤدى خدمة لمن فوقها، أما الرئيس المطلق فهو إنسان لا يرأسه إنسان آخر، ولهذا ينبغـــى أن يكــون كامل العقل متصلا بالعقل الفعال، وهذه مسألة صعبة الضبط، أما خصـــــال رئيـس المدينة الفاضلة فأهمها: أن يكون تام الأعضاء، بخاصة المطلوبة للقيام بوظيفته، جيد الفهم والتصور، فطنا "إذا رأى الشيء بأدنى دليل فطن له على الجهة التى دل عليــها الدليل[١٦]"، حسن العبارة، يؤاتيه لسانه على إبانة كل ما يضمره إبانة تامـــة، محبـا للتعليم والاستفادة، غير شره إلى الملاذ الحسية، كبير النفس محبا للصدق، زاهدا فـى المال والمظهر، محبا للعدل وأهله بالطبع، قوى العزيمة على الشيء الذى يرى أنــه ينبغى أن يفعل.

هذه شروط قلب المدينة، أو عقلها، رئيسها، وهو يدرك أن تحققـــها صعـب للغاية، لعله كان يتأمل واقع الرئاسات فى زمانه، فأخذ يحاول اختصارها فى مطـالب أقل، جعلها ستة،وهى: أن يكون الرئيس حكيما، عالمـا حافظـا للشـرائع والسـنن والسير، فيه قدرة على الاستنباط، ذا روية وبصيرة يدرك بها صلاح المدينة، عالمـا بشرائع الأولين، شجاعا قادرا على مباشرة الحرب.

إن هذا الاهتمام بشخص الرئيس فى المدينة الفاضلـــة يحمـل معنــى عـدم الطمأنينة لما يشاهد من أحوال رؤساء زمانه، المتغلبين من المغـــامرين وأشـباههم، واستكانة الأمة لسلطانهم. وكذلك يدل على تقدير خطر ما يكون عليــه الرؤسـاء إذ يميل الناس إلى تقليدهم واتخاذهم قدوة.

(١٦) السابق: ص١٣٨.

أما غاية الحياة فى المدينة الفاضلة فهى غاية الحياة الفاضلة فى الدنيا، وهى "السعادة" وهذه السعادة لا تخضع للقياس الشخصى، ولا نسأل عنها المجتمعات المريضة أو المنحرفة لأن سعادتهم ضالة مضللة، وإنما السعادة فى سيادة العدل، وفى الشعور بالتوحد العقلى والروحى مع سائر أهل المدينة، وهذان المبدأن نص عليهما أفلاطون، غير أن تعبير الفارابى عن التوحد العقلى والروحى أكثر رقيا وصوفية مما هو عند سلفه الإغريقى، لأن أفلاطون جعل من "الدولة" كيانا يتوحد فيه الجميع، أما الفارابى فقد شرح مراده تحت عنوان: "القول فى اتصال النفوس بعضها ببعض" وهو فى هذا الشرح يوشك أن يصور وضعا مناقضا أو مستمرا لما سبق إليه محمد بن داود الظاهرى حين عبر (كما بينا فى فصل سابق) عن تعارف الأرواح قبل نزولها إلى الأجساد. إن الفارابى يشير إلى اتصال النفوس عبر الأجيال، النفوس العاقلة الباحثة عن سعادتها فى المعرفة، وهذا يتم عن طريق الإطلاع والعلم، حيث يتوحد اللاحق بالسابق حين يكون على طريقته، ولا يحصر الفارابى السعادة فى اللاحق وحده، بل إن السابق أيضا يشعر بمزيد من السعادة بهذا التوسع فى "حجم" وجوده، وحجم ما يعقله وكيفيته: "وكلما لحق بهم من بعدهم زاد التذاذ من لحق الآن بمصادفة الماضين، وزادت لذات الماضين باتصال اللاحقين بهم، لأن كل واحدة تعقل ذاتها، وتعقل مثل ذاتها مرارا كثيرة، فتزداد كيفية ما تعقل ... ولأن المتلاحقين إلى غير نهاية يكون تزايد قوى كل واحد ولذاته على غابر الزمان إلى غير نهاية (١٧) ".

هذا عرض تحليلى موجز لأهم آراء مدينة الفارابى الفاضلة، وليس إطلاعه على جمهورية أفلاطون موضع شك، ومع هذا فإنه لم يحاول أن يتعقب خطواته أو موضوعاته. لقد أهمل موضوع المرأة تماما، والأسرة - بدرجة ما - ولم يهتم بنظام العمل والعلاقات الخارجية، ولم يتطرق إلى واقع المدن (الحكومات أو الأنظمة) فى زمانه. ولعل تجنبه لهذه المسائل الحيوية كان بدافع من معيشته فى كنف الحكام واعتماده على عطاياهم، من ثم فإنه لا يملك الحرية التى يملكها الفيلسوف الإغريقى،

---

(١٧) السابق : ص ١٣٨.

ولعل هذا كان دافعه إلى "الهروب إلى الأمام" بطرح قضايا نظرية لم يلتفت إليها الحاكم/ السياسى العربى أو غير العربى فى تلك الفترة، كما لم تكن مما يشغل العامة أو يؤثر فى حياتهم. لقد رأى جعفر آل ياسين أن "الفارابى" تبنى فى مدينته موقفا طبقيا واضحا، يتصف بالتنظيم الصاعد عمودا، لا بالترتيب الأفقى (١٨)، ومن قبله أقر أفلاطون حياة الرقيق، بل أسند إليهم أشد الأعمال قسوة ومهانة، وهذا انعكاس مباشر للواقع، لعله فى ذاته أقوى نقد يمكن تسديده إلى هذه التصورات، التى تتخلى عن مزاعم المثالية أمام الواقع المستحكم.

***

(١٨) فيلسوفان رائدان : الكندى والفارابى : ص ١٥٠.

ثالثا : يوتوبيا توماس مور

وهى القصة التى منحت عنوانها لكل ما كتب تحت هذا النوع الأدبى الباحث عن واقع بديل، وهذه علامة الأصالة الريادية التى تتفوق على السبق الزمنى. ولكن "مور" لم يتنكر مطلقا لأفلاطون، كما لم يهمل تجربته الخاصة، ومعطيات مرحلته (بواكير عصر النهضة إذ ولد مور عام ١٤٧٧ - وتوفى - أعدم ١٥٣٥م) فقد عمل محاميا، ورئيس شرطة لندن، ومستشار الملك وضحيته بعد ذلك، كما كان واحدا من دعاة الحركة الإنسانية الجديدة (١٩) التى مهدت فى مطالع القرن السادس عشر لمرحلة النهضة والإحياء الكلاسيكى، ولهذا كان لمور اهتمام خاص بالفكر الإغريقى، وأوجب دراسة اللغة والحضارة الإغريقية على مواطنى جزيرة يوتوبيا. عاصر "توماس مور" حركة الكشوف الجغرافية البرتغالية خاصة، وانطلاق أميركو فزبوتشى وفاسكودى جاما للدوران حول الأرض واكتشاف المجهول منها، **وهذه الرحلات هى التى منحته مدخل قصته الطريفة، التى تروى على سبيل الحكاية فى لندن،** وقبل أن نفصل فى هذا بعض التفصيل نرى أن هذا الإطار القصصى - على الرغم من بساطته وتقسيماته الموضوعية هو الذى أعطى "يوتوبيا" موقعها الريادى الذى استوعبت فيه ما كان من جهود قبلها، وجعلها علامة بارزة لتصور ما جاء بعدها من أدب الخيال العلمى. لقد استغرق الشكل الحوارى جمهورية أفلاطون، وتتابعت الفصول التى تتصدرها عناوين تحدد المحتوى الفكرى حتى بلغت سبعة وثلاثين فصلا استغرقت مدينة الفارابى الفاضلة. **وهنا يتفوق عنصر الحكاية - برغم بساطته - بأن أضفى تشويقا، وسمح بتعدد الأصوات، وأعطى شعورا بالواقع والإمكان، وأتاح الفرصة لتداخل زمانين ومكانين: زمان الحكى وزمان الحدث أو الحكاية - ومكان الحكى (لندن) ومكان المحكى عنه (يوتوبيا).**

---

(١٩) وهذه الحركة التى انتشرت بين طلائع المفكرين والأدباء فى بعض أقطار غرب أوروبا كانت تدعو إلى حب الإنسانية، والسعى إلى تحقيق العدل والسلام والوحدة بين الشعوب، وإحياء الآداب والفنون الكلاسيكية، ويتطلعون إلى عصر يسوده العقل والعدل، على أسس المبادئ المسيحية من جانب، وقيم الحضارة اللاتينية (الإغريقية الرومانية) من جانب آخر. انظر مقدمة "يوتوبيا" ص ٣٨، ٣٩.

وفى هذا التركيب المتعدد العناصر استطاع "مور" أن يضع أصدقاءه وخدمه فى قصته بشكل طبيعى، وأن يوظف سيرته الذاتية ومجريات حياته بين صعود (إلى مستوى رئيس مجلس العموم، ومستشار الملك) وهبوط (إلى إسلام عنقه للمقصلة بتهمة خيانة مليكه) وأن يناظر بين ما تنعم به جزيرة يوتوبيا، ـ تلك الجزيرة (الخيالية) المعزولة فى المحيط، وما تغلى به أقطار أوروبا بفعل الأطماع السياسية التوسعية، والانشقاق الدينى عقب ظهور مارتن لوثر.. وبهذا لم تكن محاكاة تجربة أفلاطون هدفا، ولم يكن استبدال قضية مما أثار الفارابى بقضية مما أثار أفلاطون من قبل طريقة لنشر فكر معين. إن البنية القصصية مستغنية بذاتها، وليس من المهم أن نقوم بعملية "فرز" لنعرف مصادر التأثير فيها من الناحية الفكرية، فالأهم – فيما نرى – أن نعرف كيف تآلفت تلك المصادر المتعددة لتصنع هذه "الجديلة" القصصية الطريفة، وكيف أمكن للكاتب أن يصبغ هذه الخيوط المستمدة من جهات شتى بلون واحد، هو لون شخصيته ومنحنى تفكيره، بعد أن تأخذ موقعها فى نسيج القصة.

تبدأ حكاية القصة فى أنتورب (مدينة فى هولندا) حيث كان الراوى يقوم بسفارة سياسية لحساب مليكه (هنرى الثامن ملك انجلترا) وفى انتورب تعرف بصديقه بطرس جايلز (والاسم لأحد أصدقاء مور) الذى قدم إليه شخصية طريفة، رجلا للوهلة الأولى تحسبه ربان سفينة، ولكنه الراوى الآخر فى القصة "**روفائيل هيثلوداى**" الذى رافق أمريكو فزبوتشى (فهو برتغالى مثله) دار حول العالم معه، فلما صادف تلك الجزيرة المعزولة المجهولة "يوتوبيا" طلب من الرحالة أن يتركه ليعيش فيها ويصحبه فى طريق عودته، فكان له ما أراد، ومن ثم اختلط بأهل يوتوبيا، وشاهد مدنهم وأنظمتهم وقوانينهم، وهذا ماراح يقصه ـ فى لقاءين ـ فكانت القصة فى قسمين –وكان الراوى الأول – مور نفسه – متحدثا فى البداية، وسائلا ومعقبا بعد ذلك، كما كان صديقه من أنتورب بطرس جايلز يتداخل أيضا، **أما "روفائيل" فقد استأثر بوصف مشاهداته فى "يوتوبيا"، فهو مشارك فى القسم الأول من القصة، ومنفرد بالقسم الثانى.** ومع هذا فقد تحقق التوازن فى التشويق، فإذا كان تعدد الأصوات، وانعكاسات الواقع الشخصى والعام تثرى القسم الأول وتثير رغبة التلقى، فإن غرائبية القسم الثانى تتولى هذا بالنسبة للقارئ أيضا.

يتمحور القسم الأول من "يوتوبيا" حول الأوضاع الأوروبية المتوترة بالصراع السياسى والعسكرى والدينى، وقلق رجال الملك فى تعاملهم معه، وكيف أن يوتوبيا لا تعرف شيئا من هذا، ومن ثم استأثر هذا القسم بطرح قضية "العدل" أساس كل الفضائل كما وصفه أفلاطون، وأساس العمران والاجتماع كما وصفه الفارابى.

وهنا تظهر أفضلية السرد القصصى على الطابع الجدلى أو الفلسفى، فقد عرض "مور" لنماذج من الشخصيات والطبقات التى تهدر العدالة لصالح منافعها، مثل طبقة النبلاء -الذين يعيشون عاطلين مثل ذكور النحل- والقطيع الضخم من الخدم العاطلين الذين يتبعونهم، والذين يتحولون إلى لصوص، أو متسولين حين يهرمون أو يمرضون فيستغنى سادتهم عن خدماتهم ويطردونهم دون أن يعدوهم لأداء أى عمل. ومن بعد النبلاء يأتى الجنود المرتزقة الذين يستأجرهم الملوك لبسط سلطانهم، ومن بعدهم يأتى الزراع والأجراء الذين تنزع منهم ممتلكاتهم الشحيحة لصالح الأقوياء، فهؤلاء أيضا يتحولون إلى متسولين أو لصوص. الخلاصة أنه حيث تجد الترف والإسراف العابث ستجد إلى جواره الفاقة الملحة والفقر المدقع، وهذا معناه غياب العدل، ولن يكون العدل -فى هذه الحالة- إنزال العقوبة باللصوص، إذ لابد من طرح السؤال: هل اتخذنا من الوسائل ما يمنع هؤلاء الناس أن يكونوا لصوصا؟ هذا هو مطلب العدل الذى يجب أن يسبق الحكم بالعقوبة[٢٠].

(٢٠) وهنا تتجلى ثقافة "توماس مور" ومعرفته بالحضارات والقوانين، وتقديمه أمثلة أخرى لعقوبة السارق غير الحكم بموته، فقد كان الرومان يحكمون فى الجرائم البشعة بأن يعمل المذنب فى المحاجر والمناجم مقيدا، وهو لا يوافق على هذا التصرف، ويفضل عليه ما كان يحكم به الفرس على السارق، بأن يرد ما سرق أولا إلى صاحبه (وليس للحاكم) فإن كان المسروق تبدد وجب تحصيل قيمته من اللص، ويحكم عليه بالأشغال الشاقة، وفى السرقات الصغيرة يسخرون لأداء خدمات عامة يؤدونها طواعية، فإذا أبوا كان الضرب بالسياط - ص١١٢ وما بعدها.

لقد تتبع "مور" دوافع التخلى عن مبدأ "العدل" سواء فى داخل المجتمع، أو فى علاقات الدول، أو بدافع الاستعمار، وحتى بسبب الحروب التى تفسد أخلاق الشعوب وتضعف هيبة القوانين. وفى هذه النقطة (ص١٢٦) يطرح قضية الاستبداد التى اهتم بها أفلاطون من قبل، وهى -عند مور- تبدأ بطمع الملوك فى توسيع ممتلكاتهم بضم أقطار أخرى تتجاوز قدرتهم، فيرسلون أعوانهم ليحكموا، وهنا تبدأ عملية "مقايضة" بين الملك، والأعوان، والقضاة، ... ليتجرع الشعب مرارة الاستبداد، الذى لا يبدو فى تعسف تطبيق القوانين وحسب، بل فى فرض الفقر على الناس بزعم هؤلاء المستبدين أن فقر الشعب صيانة للسلام الاجتماعى!!

قبل أن ينتهى هذا اللقاء الأول (الذى يشكل القسم الأول من القصة) الذى تبادل فيه الكلام عدة أشخاص، يختم روفائيل هيثلو داى -القادم من يوتوبيا- حديثه بإشارة محددة حادة، **تقرر من وحى تجربته مع شعب يوتوبيا - أن الملكية الخاصة سبب كل المظالم والصراعات، وأنه لا أمل فى إقرار العدالة إلا بتطبيق المساواة التامة فى مسألة الملكية:**

"حيثما وجدت الملكية الخاصة، وكان المال هو المعيار الذى يقاس به كل شىء، فيكاد يكون من المستحيل تقريبا أن يسود المجتمع العدل أو الرخاء، إلا إذا حسبت أن العدل قائم حيث تتدفق أفضل الأشياء إلى أيدى أسوأ المواطنين، أو أن الرخاء يسود حيث تتقاسم قلة قليلة منهم كل شىء ... طالما يجول بخاطرى نظم اليوتوبيين البالغة الحكمة والقدسية، حيث تدبر الأمور تدبيرا سويا، عن طريق عدد صغير جدا من القوانين، وتنال الفضيلة جزاءها، ومع ذلك فنظرا لعدالة التوزيع يتمتع الجميع بالوفرة فى كل شىء. ومن ناحية أخرى أقارن بين سياستهم وسياسة الشعوب الكثيرة فى الأماكن الأخرى التى لا تكف عن إصدار القوانين، ومع ذلك لا تحقق إحداها الحياة الصالحة ... عندما يهدف كل إنسان إلى الملكية المطلقة لكل ما تصل إليه يداه، فمهما عظمت كمية السلع، فإنها تقسم بين حفنة من الناس وتترك الباقين فى فقر وعوز. وغالبا ما يحدث أن هذه الطبقة الأخيرة تستحق ما تتمتع به الأخرى من ثراء، فالأغنياء جشعون لا ضمير لهم ولا فائدة منهم، فى حين أن الفقراء حسنوا السلوك مهذبون، بسطاء، وأكثر نفعا للدولة بعملهم اليومى عنهم

لأنفسهم، وإنى مقتنع تمام الاقتناع بأنه لن يمكن إجراء تقسيم عادل ومتساو للسلع، ولا أن تتحقق السعادة فى الشؤون الإنسانية ما لم تلغ الملكية الخاصة تماما.. [٢١]".

لقد كانت هذه المطالبة بإلغاء الملكية الخاصة إعلانا استفزازيا، على أثره طلب الراوى من روفائيل أن **يحدثه عن يوتوبيا بالتفصيل، وهذا هو محتوى الكتاب الثانى**. أما ما يخص موضوعنا (المقارن) فهو أن أفلاطون سبق إلى مثل هذه الدعوة، ولكنها فى صدورها من أفلاطون ستنتمى إلى تاريخ الأفكار، وشطحات الفكر المثالى. أما من توماس مور، رجل الدولة العملى، فى صدر عصر النهضة، فإنها تعنى أمورا أخرى، هاهنا دعوة صريحة إلى الاشتراكية، قبل أن يطرحها "كارل ماركس"، ويحاول "لينين" تطبيقها بأربعة قرون، ولهذا احتفى المفكرون اليساريون باليوتوبيا، ورأوا فى فكر "مور" وعيا متقدما بالمستقبل ومطالبه،وأنه استطاع أن يتجاوز "الطبقة" إلى التفكير فى سعادة الإنسان بوجه عام[٢٢].

لقد تشكل القسم الثانى (أو الكتاب الثانى) فى عناوين فرعية، تبدأ بالوصف الجغرافى لجزيرة يوتوبيا، ومدنها، ووصف تخطيط كل مدينة، وكلها متشابهة، وتتكلم ذات اللغة، وتحصل على أنصبة متساوية من الأرض الزراعية، وهناك قرى ريفية، غير أن سكانها لا يعيشون فيها كل حياتهم، إنهم يتبادلون مواقعهم مع أهل المدن كل عامين، بحيث يمارس جميع المواطنين فن الزراعة، ويساهمون فى الإنتاج، وتتحقق عدالة المعيشة.

وفى حديثه عن رؤساء المدينة يتعرض لأسلوب الحكم، وهو يقوم على التمثيل النيابى، الذى يبدأ بالأسرة – وهى الوحدة الاجتماعية الأساسية، وفى هذا يعارض أفلاطون– ويتصاعد التمثيل حتى يتم انتخاب الحاكم بطريق الاقتراع السرى، وهو يشغل منصبه طوال حياته، ما لم يعزل لطغيانه، أما حكام المدن فيتغيرون كل عام. تحدد اليوتوبيا طريقة العمل: توزيع الناس على الحرف،

(٢١) يوتوبيا: ص١٣٣-١٣٥.
(٢٢) السابق (المقدمة): ص٧٥.

وساعات العمل، ومكان وطريقة الطعام، والترفيه، وفي كل هذا تتجلى الجماعية والمساواة والاعتدال والجدية واحترام الوقت. ويتأكد هذا فى الزى الموحد، وحرية الاعتقاد، واحترام السن المتقدمة، وإجلال القانون (مع تحديد طريقة سن القوانين) **ليس فى يوتوبيا متبطلون، أو سادة مترفون، وليس فيها حانات أو بيوت للجنس، وليس فيها تجارة تجزئة، فكل شيء متاح فى مخازن تملكها الدولة، وهنا يتجسد الشعار الاشتراكى الذى رفعته الماركسية فيما بعد: "من كل حسب قدرته، ولكل حسب حاجته"**، ولهذا لا أهمية للذهب والفضة، حيث لا حاجة للنقود، بل إن الأوانى تصنع من الفخار والزجاج، وتصنع الأشياء المبتذلة من الذهب والفضة تأكيدا لاحتقارهما والسخرية ممن يفكر فى التزين بهما.

وكما كان الأمر عند أفلاطون، والفارابى من بعده، فإن "السعادة" مطلب إنسانى، و"اللذة" هدف للعمل والحياة عامة، وهذا أمر يجب أن يتحقق لمجموع الناس، وليس لشخص كيفما يرى ويشعر، لأن أية لذة شخصية ستكون على حساب شخص آخر، وانتقاصا لحق الجماعة، فلا يصح أن لذة أصغر تعوق لذة أكبر. "أما اللذة فيعنون بها كل حركة وحالة للجسم أو العقل يجد فيها الإنسان سرورا طبيعيا"، ولهذا يرفضون صور الخضوع والاحترام الزائف "فأى سرور طبيعى صادق يمكن أن يجده الشخص فى أن يكشف له آخر عن رأسه أو يثنى له ركبته" ومن ثم فإن اللذات العقلية هى الأكمل والأبقى.

تعترف "يوتوبيا" بالرق، ولكنها لا تبتدعه، وهو حكم يصدره المجتمع على أسير حارب يوتوبيا، أو ارتكب جريمة استحق بها أن يتحول إلى عبد، ومن المهم أن أبناء العبيد لا يكونون عبيدا. ومع هذا "التعقل" سنجد بعضا من الشطط حيث يسمح للمريض الميئوس من شفائه أن يقتل نفسه لأن الحياة لم تعد متعة، بل شقاء(٢٣)، ومثل هذا يقال فى عقوبة الخيانة الزوجية التى تضرب العبودية على مرتكبها، ويوتوبيا لا تخوض الحرب إلا دفاعا، وقد تفضل اغتيال قادة العدو، فهذا ينهى الحرب بقليل من الضحايا .. هنا نشير إلى نقطة ختامية، فقد قيل فى حياة

---

(٢٣) لعل هذا الأمر انعكاس وحيد فى يوتوبيا لنظام الحياة القوية فى إسبرطة القديمة.

"توماس مور" نفسه، الذى قتل بالمقصلة، ولكن الكنيسة رسمته "قديسا" فيما بعد، أنه كان فكها واضح الدعابة برغم وظائفه السياسية والشرطية الصارمة، وأن هذا كان طابع حياته بين أهله حتى أن خدمه كانوا لا يعرفون تماما حين يصدر إليهم أمرا هل يعنيه حقا، أم أنه يمارس تهكمه ومداعباته الأثيرة لديه. لقد انعكس هذا على أسلوبه الذى يعتمد على المفارقة والمداعبة فى عدة مواضع يبدو بعضها حرجا، وفى طرحه جرأة نقدية. إنه يبدع حقا عندما يبنى المشهد التهكمى على المفارقة، بأنه يجعل سفراء دولة أجنبية يزورون يوتوبيا وقد أثقلوا ثيابهم وأعناقهم بالحلى والسلاسل الذهبية ليدللوا على عظمة شخصياتهم، فى حين أن هذا ما يخصص للأطفال والعبيد فى يوتوبيا، وبهذا لم يحظ هؤلاء السفراء بأى تكريم لأن أحدا لم يفطن لحقيقتهم [٢٤]!! وحين يسخر ممن يجد متعته فى أن ينحنى الناس أمامه، ويعجب ممن يجد متعة خاصة فى أنه يملك حجرا كريما حقيقيا، أو يدخر ذهبا ويخفيه حتى قد لا يراه طوال عمره. ووجه السخرية هنا أنه لا فرق فى رؤية العين بين حجر حقيقى وحجر زائف (تقليد) "ولكن لماذا لا ينعم بصرك بنفس المتعة من الحجر الزائف، إن كانت عينك لا تستطيع التمييز بينه وبين الحجر الحقيقى؟ وهذا الذى لا يرى ما يخفى من ذهب، لماذا يتحسر إذا سرق منه؟ إن دفن هذا الذهب يمارسه العقل ليتخلص من القلق!

هذا ومثله من المفارقات طريف بقدر ما هو إنسانى وعميق. ولكن حين يلمح إلى أنه لا فرق بين رجال الدين والراهبات، وبين المتشردين والمتسولات [٢٥]، ويحمل "كردينالا" حاضرا على التغاضى، فهذا نقد جرئ. وأكثر جرأة منه – ولا ندرى هل قصد التندر والتهكم أم كان يستكمل صورة الحياة المقترحة، الحياة الطبيعية المتوافقة مع الفطرة، حين رأى أن **على راغب الزواج وعلى راغبة الزواج كذلك أن يقفا مواجهة عاريين تماما، فى حضور شخص عجوز وقور (رجل أو امرأة) ليتسنى لكل منهما أن يتعرف على الآخر بما ينفى احتمال الغش**

---

(٢٤) يوتوبيا: ص١٧٠، ١٧١.

(٢٥) السابق: ص١١٨.

والخداع. إنه يسجل صدمة الدهشة والعجب على لسان روفائيل ـ ربيب الحضارة الذى لا يلبث أن يوافق أهل يوتوبيا على طريقتهم فى تعرف زوجى المستقبل:

"لقد ضحكنا كثيرا لهذه العادة، وحكمنا عليها بأنها عمل أحمق. أما هم فقد عجبوا، من الناحية الأخرى، من حماقة جميع الشعوب الأخرى، فعندما يشترون مهرا، حيث لا يتطلب الأمر إلا القليل من المال، يتوخى الشخص كل هذا الحرص بحيث إنه بالرغم من أن المهر يكاد يكون عاريا تماما، إلا أنه لا يشتريه إلا إذا رفع عنه السرج وغيره من الأغطية، خوفا من أن يكون مصابا بمرض جلدى تخفيه هذه الأشياء، ومع ذلك فعندما يختارون زوجة، وهو عمل سيكون فيه سرورهم أو شقاؤهم طوال الحياة، يبلغ بهم عدم الحرص درجة تجعلهم يحكمون على المرأة –وجسمها كله تقريبا مغطى بالملابس، بما لا يكاد يزيد عن مساحة الكف منها، إذ لا يرى الرجل منها سوى الوجه، ويرتبط بها معرضا نفسه لخطر عظيم إن لم يتفقا معا، إذا حدث واكتشف بعد ذلك شيئا منفرا، فليس جميع الرجال من الحكمة بحيث يهتمون فقط بخلق المرأة. وحتى فى زواج الحكماء من الرجال لا تعد محاسن الجسد إضافات هينة إلى فضائل العقل .. أما إذا حدث مثل هذا التشويه بعد أن يتم الزواج، فمن واجب كل شخص أن يرضى بقدره [٢٦]" إن قوانين يوتوبيا لا تسمح بالانفصال (الطلاق) من هنا نشأت ضرورة الكشف عن "كل" الحقيقة. وهنا اعتبر "الجسد" هو هذه الحقيقة، أو الجوهرى فيها، ولهذا ساوى بين الرجل والمرأة فى هذا الحق، وجعله مناظرا للطبيعة التى تبدى كل شىء.

وإنه لمن الطريف أن يكون قياس الإنسان على الحيوان، واتخاذه نموذجا أمرا مقبولا، فلا يختلف اقتناء مهر –إجرائيا– عن زواج فتاة، أو فتى!! وهذا ـ بدوره ـ يستدعى إلى الذاكرة **قياسا آخر سبق إليه أفلاطون،** حين رأى أن الناس يحرصون على تكثير السلالات القوية الصحيحة من حيواناتهم وطيورهم، دون الضعيفة والمريضة منها، ومن ثم فقد ألغى "الأسرة" التى تعنى قصر علاقة رجل بامرأة عليهما، والاحتفاظ لهما بمن ينجبان من الأطفال، فأباح لذوى الأجساد القوية أن

(٢٦) السابق: ص١٩٢، ١٩٣.

يعاشروا ذوات الصحة والشباب من النساء، دون قيد الزوجية، بغية الحصول على أطفال يصبحون رجالا ونساء على قدر من الفراهة والنشاط، يصلح لحراسة الدولة.

وقد نعد هذا غريبا، بل مخجلا فى بعض ما يدل عليه، ولكن العصر كان عصر المغامرات الفكرية، وكانت النزعة الإنسانية (برغم تعلقها بالفن الكلاسيكى) لا تخلو من طابع الحلم الرومانسى، والرومانسية تقدس الطبيعة، وتعدها خيرة فى ذاتها، وأن أعظم إنجاز بشرى أن يعايشها الإنسان وهو على وفاق معها.

***

رابعا: جمهورية فرحات

فى هذه الفقرة "رابعا" ينتهى بنا المطاف إلى نقلة زمانية، ومكانية، ونوعية تختلف كثيرا عن كل ما سبق من معالجات شهوة الأدباء وأحلام الشعراء فى تغيير العالم. إننا الآن فى عام ١٩٥٦م، فى القاهرة، حيث صدرت المجموعة الثانية من القصص القصيرة، الناضجة فنيا بشكل لافت، وبرغم أنها ترفع لافتة" الواقعية الاشتراكية"، لأديب طبيب شاب اسمه **يوسف إدريس**، نشر مجموعته الأولى عام ١٩٥٤ بعنوان "أرخص ليالى"، **ثم كانت هذه المجموعة الثانية (يناير ١٩٥٦) بعنوان: "جمهورية فرحات"** التى لقيت اهتماما من النقاد، حتى لقد أعاد كاتبها تشكيلها فى قالب مسرحي، وعرضت، ولاقت نجاحا، واستقبلت بصفتها "يوتوبيا فرحات الاشتراكية [٢٧]". لقد انتقلنا من الأدب الإنجليزى، ومن لندن القرن السادس عشر، إلى الأدب العربى فى القرن العشرين، وإلى القصة القصيرة، وبصفة خاصة لدى واحد من كتابها الذين أقاموا بنيانها الأصيل المتميز فى الثقافة العربية الحديثة.

فى "جمورية فرحات" إغراء واستدعاء لجمهورية أفلاطون بإيحاء العنوان، غير أنها بالحلم الرومانسى تقترب من "يوتوبيا" توماس مور، دون أن تنافسها فى صلابتها الفكرية وروافدها المتعددة فى التراث الحضارى العالمى، والغربى بصفة خاصة.

الصيغة المصرية لن تزيد عن طاقة "قصة قصيرة" يمتد زمنها لبضع ساعات فقط، وتظل "تحكى" فى المكان نفسه (غرفة الضابط النوبتجى بأحد أقسام الشرطة بالقاهرة) غير أن تجاوز الإطار الخارجى، حيث يتولى "الصول فرحات" إدارة عالم الانحراف فى القسم أثناء الليل، ومن ثم فإن هذا الإطار مروى بضمير المتكلم، سنجد قصة أخرى داخل القصة، تروى حكاية "فيلم سينمائى"، لعله لم يكن أبدا، ولم يغادر موقع أحلام اليقظة التعويضية يدلى بها رجل عجوز، أنهكه العمل

---

(٢٧) ب. م. كربر شويك: الإبداع القصصى عند يوسف إدريس – ترجمة وتقديم رفعت سلام دار سعاد الصباح. القاهرة ١٩٩٣ – ص١٥٦.

الروتيني غير المحبوب، والحياة الخشنة، بل البائسة المحرومة التي يعلن عنها مظهره، وتتناقض مع ما هو متاح له من إصدار الأوامر والتحكم بأناس هم أكثر منه خشونة وبؤسا، من حيث هو عضو في السلطة البوليسية.

بين القصة الإطار، والقصة داخل القصة، أو بعبارة أخرى: بين **القصة الحية** التي حضر أطرافها وهم الصول فرحات ،والشاب المعتقل السياسي الذي ورد إلى القسم ليقضي ليلة في "الحجز" حتى يأتي الصباح فيتم إرساله إلى "النيابة"، **والقصة السينمائية** المتخيلة وأطرافها، أو طرفاها: الثري الهندي، والشاب المصري الأمين، وكيف استطاع بما أبدى من أمانة وطهارة يد عفوية، ثم من براعة في التدبير، ثم من إيثار للجماعة، أن يبني عالما جديدا، "مصرا" أخرى، هي نقيض لكل ما تضطرب به مصر الحاضرة من أوجاع التخلف والفوضى وسوء العلاقة بين من يملكون ومن لا يملكون. بين هاتين القصتين تضاد كامل، مقصود، فكأن العلاقة بينهما علاقة لون وشكل، يحددها الإطار الأسود حول اللوحة البيضاء الزاهرة. إن حدود اللوحة محكومة بالإطار، الذي لم يلبث أن استعاد نشوة التلقي بهذا الحلم الرومانسي الذي يتخطى قدرات دون كيشوت في فرض تخيلاته على الواقع، وهكذا "يهوي كل شيء فجأة في وحشة القصة الأولى"(٢٨) أو القصة الإطار.

ومن المهم أن نتعرف على قطبي القصة الإطار، قبل أن نتعرف على القصة داخل القصة، وهي التي تؤسس **جمهورية فرحات الاشتراكية الدونكيشوتية**، وكيفية التقاء القصتين، بل ينبغي ألا تخطف أعيننا لحظة الختام، أو نقطة التنوير، على أهميتها، إذ يجب أن نتفحص بدقة محاولات ومجالات الاعتراض والتداخل الذي مارسته القصة الحية في مجالها الطبيعي (غرفة الضابط النوبتجي) حين تتقاطع مع سياق القصة اليوتوبية المفترضة.

سيق الشاب السياسي معتقلا مصحوبا بشرطي حراسة ليقضي ليلة في القسم. دفعه الزحام مع حارسه إلى غرفة **الصول فرحات** الذي يحمل قلب مراهق

(٢٨) السابق نفسه.

مهرج وجسد عملاق أسيء تشكيله. كان الشاب يحمل هيئة لا تجعله منتسبا للحى الشعبى ومهنه الوضيعة أو المتواضعة. من ثم غلب على ظن فرحات أنه جاء شاكيا وليس مشكوا، من ثم وجد فيه فرصة لكسر إيقاع الفوضى الضاربة على مستوى الواقع، ليحلق من خلاله فى "فوضى" الخيال أو الوهم حين يرفض اعتماد المنطق ومراعاة الإمكان، بدا على الشاب المثقف أنه يريد أن يستمع، وأنه مستمع جيد (وإلا كيف سيقضى ليلة طويلة) من ثم كف عن الوصف وإصدار الأحكام على ما يشاهده، وشحذ قدرته فى اتجاه استدرار فيض الأوهام من فرحات .. إلى أن حدثت إلتفاتة.. عرف منها أن هذا الشاب "واحد منهم"، سجين سياسى متآمر، ليس له الحق فى تجاوز هذا التحديد "القانونى". هبط الصمت. عزف الصول عن الكلام، أفاق – فى لحظة خاطفة – لواقعه، بل دفع كل فيض الأوهام بأنه لا يستحق الذكر:

"– آه، والله ما نا فاكر، يا شيخ فضك، أهو كلام .. أنت بتصدق؟"

لقد استعاد الحلزون العجيب [(٢٩)]" كل موروثه القابع فى أعماقه عبر آلاف من السنين فى خدمة السلطة التى استأجرت جسده، وأخضعت عقله وفكره لكل مبرراتها، وليس أمامه إلا أن يتحرر بالهروب إلى أحلام اليقظة.

تبدأ كل قصة من القصتين بالإسناد إلى راوية مختلف. السارد الأول هو الشاب السياسى المعتقل. والسارد الثانى هو الصول فرحات الذى يتولى وصف أحداث فيلمه السينمائى المقترح.

مع الراوى الأول، وكما تتراءى له الأشياء يسيطر المنظور: الجدران والأرض والمصباح والذباب، ستبدو بعض التشكيلات جمالية تكسر الكآبة فى علاقة رأس الصول والكاب مع حركة المصباح وموقعه. المدخل يؤكد جو الزيف (كاستعمال الفعل "أدلف" مرتين) وفى المشهد كله يتجلى هوان العدالة، سواء على مستوى جهاز الشرطة ممثلا فى الصول والمعاون والعساكر أنفسهم، أو فى أسلوب

---

(٢٩) هذا عنوان رواية عربية، قصد به الموظف الحكومى التقليدى، الذى يتعبد باللوائح، ويتفنن فى تعويق حاجات الناس لأنه يجد فى هذا حفاظا على خصوصيته وتأكيد ذاته.

تعامل الشاكين مع الجهاز نفسه وتعامله معهم. وبوجه عام، وحتى مشارف القصة الثانية يبدو كل شيء عجوزا، ومهترئا، وتجاوزه الزمن، ومحطا بالكرامة الإنسانية. إنه وضع يؤذن بضرورة التغيير، وقد حدث هذا ولكن في الوهم والخيال الجامح المتعطش لبطولة ليس إليها من سبيل. على أن الأمر هنا لا يخلو من احتمال آخر لا تستبعده تأويلات العلاقة التشكيلية ونقاط التماس بين القصتين. إننا لا ندرى بيقين: هل كان الصول فرحات مجرد شخص أمى، خلق للريف والحقل، وتمت مصادرته -كما تقول القصة- لصالح العمل الشرطى الذى لم يؤهل له، ولهذا فإنه يستحق سخريتنا منه بدءا بعالم الفانتازيا المرتجل فى هدأة الليل رغم زحام شواغله، وانتهاء بابتعاده المذعور عن الشاب لمجرد أن عرف أنه متهم بالعمل ضد الحكومة؟ أم أن الصول فرحات له صلة وثيقة بالشاب نفسه، صلة القناع بالوجه، فهو ليس فى الحقيقة إلا صورة داخلية لما يجرى من أحلام التغيير فى عقل طالب جامعى مثقل بالأحلام الوردية، يتمنى عالما يسوده العدل والعمل وأحلام التقدم .. إلخ، ومن ثم فإن هذا الشاب نفسه هو الجدير بالرثاء لأن المسافة بين ما يعيشه من واقع وما يتمناه من أحلام شاسعة جدا، وليس من حل لمعضلته إلا أن يفيق بصدمة توجه إليه من هذا الواقع نفسه الذى اتخذه منطلقا لحلمه الوردى الخطير!!

بعد التخلص من غرابة المكان وصدق المشهد يرصد الشاب، على التوالى، **أكثر من خمس عشرة صورة للصول فرحات، حسية أو نفسية، بورتريه لملامح الوجه أو تخطيط سوريالى للسلوك، واقعية أو رمزية، وهى تتوالى على هذا النسق**، كما تتراءى من زاوية إدراك الشاب:

١- كأنه ليس بكائن حى، وإنما **جسده قد صنع من طلاء الجدران الأسود**، ورأسه خوذة من الخوذات المعلقة وراءه، وعيناه فتحات بنادق ولسانه لابد كرباج.

٢- وضع الكاب فوق رأسه فى **وقار مخيف**، وزرر معطفه الضابطى -على غير العادة- إلى آخر زرار.

٣- بدا لى .. **كأحد الجنرالات الطليان الأسرى** الذين كنا نراهم أثناء الحرب.

٤- **يا فرحات ... يا سى فرحات.**

ولم يرد الضابط النوبتجى إلا بعد أن قال له الرجل: يا حضرة الصول.

٥- مستلزمات الوظيفة من **شخط ونطر** .. فأتلف صوته وأضاف إليه حشرجة.

٦- **أنفه الكبير كأنف رمسيس** وجبهته الحادة العالية كجبهة منقرع.

٧- يجب أن يعامله الناس كضابط بحق وحقيق ... **ولمحت الضابط الذى فى فرحات.**

٨- **يبدو عجوزا جدا**، عجوزا إلى الدرجة التى تحس معها أنه عهده من عهد الحكومة ..

٩- أف .. أقسم بالله **الأشغال الشاقة أرحم من دى شغلة.**

١٠- يخاطب الشاب السياسى: يا أستاذ ... **شايف يا أستاذ .. أنا يا فندم.**

[هذا التحسب والتبجيل قبل أن يعرف حقيقة موقعه]

١١- أمسك القلم وفتح **دفتر المحاضر الكبير وكأنه يفتح بوابة المتولى.**

١٢- عن قتيل مجهول وجد فى خرابة: **الله يرحمه مات، وأتعذب أنا ليه؟** نهايته: كتب عليكم الهم والغم كما كتب على الذين من قبلكم.

١٣- **جبتها من المنزلة لعنيبة، ومن العريش لمرسى مطروح.**

١٤- آه **يا نسوان**، ما قدرينش على أبو كرش كليته شغت؟

بتقولى اسمك خديجة محمد إيه؟ [هذا حين يلمح رئيسه مقبلا من بعيد]

١٥- وهنا بدت على الصول فرحات صعيديته، وسألها وجبهته معقودة دون أن يكتب فى المحضر: **محمود دا إيه يا بت؟**

ليس فى كل هذه الصور لحظة سعيدة، أو صورة مشرقة، حتى وقاره مخيف، وليس جليلا، وحين بدا كجنرال إيطالى كان أسيرا، والضابط المختفى فيه

ينال ما ليس من حقه، ويكره الناس على مسايرته. فى مفردات الصور أساسان فرعونيان: جبروت الحاكم المطلق الذى يتحدى الزمن، وضياع أوزوريس وانتشاره ما بين أقصى شمال الوادى وجنوبه. أما حاضره فهو صعيدى يتجاوز فى سبيل قيم جماعته أصول وظيفته وحدودها ... ولا يؤدى عمله إلا تحت ضغط الرقابة الصارمة.

هذه الصور جميعا ـ تقريبا ـ رصدها السارد قبل أن يبدأ فرحات فى حكاية فيلمه السينمائى، فكأنما هى تأسيس نتقبل هذا الفيلم فى حدوده. فهل أراد السارد أن يقدم "حيثيات" الهروب إلى الحلم حيث الإحباط والعمر الضائع ووراثة ذل الوظيفة فى أسر الحكومة، أم أراد أن يضع قبل البدء نبوءة الإخفاق فى النهاية؟

المهم أنه بدأ يحكى قصة فيلمه الوهمى، بادئا "بموتيف" شعبى فولكلورى: "كان واحد هندى جه يزور مصر": من "الهندى" المشهور بالطيبة لحد السذاجة، والثراء لدرجة المهراجا تبدأ الحكاية ... التى تتوالد خلالها ثروات رجل مصرى (لا يجد عملا) لكنه أمين وشريف، ثم محب لوطنه، ثم يحسن تدبير ممتلكاته، ثم يملك خيالا خلاقا يبنى به يوتوبيا المدينة الصناعية الفاضلة، والقرية الريفية الفاضلة، ويصل إلى حد الصوفية الاشتراكية، فيسير على خطى تولستوى، يتنازل عن ممتلكاته للعمال الذين أحسنوا الأداء فاستحقوا خير الجزاء.

لتأتى لحظة الإفاقة/ الصدمة، ويعود الحلزون إلى القوقعة محتميا بالواقع: إنه الضابط النوبتجى، وإن هذا الشاب الذى يغريه بالاسترسال ليس أكثر من متهم، ليس له حق الكلام، ولا حتى: الاستماع!!

فى سياق قصة الفيلم/ اليوتوبيا المفترض، تتداخل أصوات الواقع فى ذات الحجرة لتوقف تدفق السرد، فتضفى بعدا إضافيا يلغى التغريب ويعيد المتلقى إلى الحقيقة، كما أنه يلقى ضوءا على الأحداث المتوهمة المتدفقة. هذا التقاطع تكرر خمس مرات:

التقاطع الأول: كان الهندى فى فندق باهر، "وكان فيه جدع غلبان زى حالاتنا كده" لقد تحدد طرفا الحدث القادم، وهنا صرخت امرأة: الواد موت أمه من الضرب.

.. هنا جحد للعلاقة الطبيعية بين أم وابن ... وهذا نقيض علاقة يتم تزييفها بين الثرى الهندى، والشاب المصرى المتعطل.

التقاطع الثانى: كان فص الألماس سقط من الهندى، شافه الجدع المصرى قام واخده ومديه للهندى.

حدث التداخل بين شاويش تهكم بما سمع ووصف فرحات بأنه بكاش .. وسأله: عملت إيه فى المتوفى المجهول الاسم؟

هل نلمح علاقة تناظر وتضاد بين الألماسة الضائعة، والجثة المجهولة، وانشغال فرحات بالأول دون الآخر؟!

التقاطع الثالث: يمارسه فرحات نفسه، فقد أعلن أن الثرى الهندى اشترى ورقة "لوترية" باسم المصرى الذى لا يدرى عنها. ستنفجر الورقة عن مليون جنيه. استدعى هذا أن يتمهل ليشرب الشاى .. إنه كأس على شرف مبلغ خرافى يستحق الاحتفال، ويشعل حاسة التوقع بهذا الانتظار الذى يمتد بتداخل آخر حين ظهر المعاون فاضطر فرحات أن يغير الحديث..

التقاطع الرابع: ظهر تفوق المصرى فى إدارة ثروته دون مقدمات .. باع البضائع المحملة على السفينة، واشترى بها سفينة أخرى، مقدمة لاحتكار النقل البحرى فى مصر. هنا دخل صاحب محل بقالة كسر له الصبيان العابثون لوح الزجاج البلجيكى ويريد أن يحرر محضرا. لمحل البقالة بابان: على الشارع والحارة. فلما كان اللوح المكسور من الباب على الحارة قرر فرحات أن المحضر ليس من اختصاص هذا القسم .. الشارع يتبعه، أما الحارة فإنها تتبع قسم بولاق!! هكذا ننجح فى إدارة أسطول بحرى، ونتعثر فى عقد التقسيم الإدارى غير المفهوم بأن يجعل البيت الواحد مقسما فى تبعيته الإدارية بين قسمى شرطة.

التقاطع الخامس : فى أعقاب اكتمال المدينة الصناعية الفاضلة التى أخذ كل شخص وكل شىء فيها مكانه الصحيح .. توقف فرحات عن شروده الحلمى قائلا: استنى بقى لحسن الواغش بعيد عنك جه.

أما هذا (الواغش) فهم أطفال مشردون وعجـــائز متســـولون أمســـك بـــهم المخبرون، وعنفهم فرحات نفسه وكأنهم من البهائم ..

لقد كان هذا مقدمة لإضافة اللون الأخير ، أو لنقل نزع (حجر سنمار) الـذى أسس عليه البناء كله ، وكان فى انتزاع هذا الحجر انهيار البناء بالكامل ، ليس فى تبديد وهم الحلم اليوتوبى وحسب، بل فى تأكيد القطيعة بين الحكومة والشعب .

خامسا : السيد من حقل السبانخ

نشرت هذه الرواية منذ عشرين عاما (٣٠)، **وضع الكاتب : صبرى موسى لها عنوانا شارحا:** (زواية المستقبل)، **وبهذا المعنى عدها مدحت الجيار رواية طوباوية**(٣١)، **وكذلك عدتها عزة الغنام تخطيطا لمدينة فاضلة**(٣٢). والإغراء القوى بهذا التصنيف النقدى مصدره أنها تطرح تصورا للحياة وما تكون عليه بعد أربعة قرون (القرن الرابع والعشرين) حيث يعيش الإنسان فى (عصر العسل) عصر الحرية الفضفاضة (٣٣). ومع هذا فإن انتماء هذه الرواية لليوتوبيا يحتاج إلى تدقيق وتوضيح . إن السيد (هومو) Homo بمعنى الإنسان: Human يمثل (النوع) البشرى ويطرح قضية الإنسان فى المستقبل ، وهذه القضية تبدأ من وضع أو واقع راهن قريب الاحتمال هو التلوث الكونى نتيجة حرب مدمرة ، لقد استطاع العلماء إقامة مستعمرة أرضية مغطاة بخيمة زجاجية مترامية ، جسدوا فيها حلم الحياة المتقدمة علميا ، المنظمة ، الجماعية ، بعبارة أخرى : حققوا المدينة الفاضلة ولم يبق أمامهم إلا أن يغزوا الفضاء .

لقد تعامل صبرى موسى مع مادة (محتوى) وصورة (شكل فنى) يثير قضايا فنية مهمة، وقد تناولت هذه الرواية قبل (٣٤)، **وأجملت مشكلاتها فى أن الحوس العلمى، أو التنبؤ فيها قريب جدا إلى الواقع ، ولا يعطى شعورا بفاصل أربعة قرون، وهذا يجعلنا نستحضر الواقع الذى نعيش أكثر مما نجل بكل قوانا فى ذلك العصر القادم.** من زاوية اليوتوبيا ،وهى ترتيب على أساس هو الأسطورة ، تثار

(٣٠) سلسلة فى مجلة صباح الخير (١٩٨١) ثم فى كتاب عن الهيئة المصرية العامة (١٩٨٧)، وهى النسخة التى نعتمد عليها .

(٣١) الدكتور / مدحت الجيار : ثلاثية الإنسان : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ – ص٧.

(٣٢) الدكتورة / عزة الغنام : الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨ ص١٣٠ .

(٣٣) السيد من حقل السبانخ : ص٣٨ .

(٣٤) فى كتاب آفاق المعاصرة فى الرواية العربية ، وعددتها (تشكيليا) قناعا من أقنعة الواقعية . الناشر : مكتبة وهبة . القاهرة ١٩٩٦–ص٢١١ .

أهم هذه القضايا الفنية. لقد تداولت الرواية قضية: الحرية، والسعادة، والعدل، وهذه مفردات مثلت المحاور الأساسية لحلم المستقبل البشرى من أفلاطون إلى صبرى موسى وما بعد هذا الكاتب. لقد حققت (المعمورة البشرية على بقايا كوكب الأرض).

فى عصر العسل كل مطالب المدينة الفاضلة السابقة ، حتى أدق المطالب المثيرة للجدل . تحققت الحرية ، فى (ملهى المناقشات العامة) المستمد صورته من حديقة (هايد بارك) بلندن ، وتم إلغاء الأسرة كوحدة اجتماعية أساسية ، وبقيت رابطة الزواج مع مساحة هائلة من حرية السلوك الجنسى تجعل منه ضربا من الصداقة .. هو هنا أقرب إلى تصور توماس مور، منه إلى تصور أفلاطون، أما التحكيم فى الطلاق فإنه ينتسب إلى (مور) تحديدا. وقد احتفظت المعمورة بنظام الرق ، ولكن على نسق علمى : فقد تم تطوير الإنسان الآلى بدرجة عالية من الكفاءة ، وهو يقوم بأهم الأعمال ، وكذلك تمت برمجة الإنسان ، تحت ذريعة (النظام) والتكامل ، بحيث فقد هذا الإنسان ذاته وحريته من وجهة أخرى، **إن السيد هومو الذى يعمل فى حقل السبانخ وينتج منها كميات وفيرة لا يحب السبانخ أصلا،** إنه يؤدى عملا لا يجد فيه لذته ، وكذلك نظم له خط يسير فيه ولا يحق له أن يخرج عليه. وقد ثار هومو على هذه (الحتمية) السلوكية، وانضم إلى عدد من المعارضين، رفعوا شعار الرغبة فى هذه (الحتمية) السلوكية ، وانضم إلى عدد من المعارضين، رفعوا شعار الرغبة فى استرداد سليقة أسلافهم ، وخصوصية الإنسان القديم، وطالبوا بمغادرة المعمورة ، ولقد تحقق لهم هذا ، ولكن الندم والفزع استولى على جماعة المغادرين .. لج بعضهم فى المغامرة ، وتراجع هومو فعاد يدق باب المعمورة، ولكن النظام لا يسمح للمغادر أن يعود ، لأن الزمن لا يعود إلى الوراء !! **لقد تأخرت ثورة الإنسان وتمرده على عصر الآلة عن ثورة الآلة نفسها.** حدث هذا (تاريخيا) فى أكثر من مكان. ثار العبيد فى روما القديمة، **وثار الزنج** فى البصرة فى زمن الخلافة العباسية، وثار القرامطة وغيرهم، وتمكن بعض هؤلاء من إقامة سلطتهم ودولتهم ، فانقلب العابد معبودا وهذا ما حدث فى "

المعمورة البشرية" حيث سيطرت الآلة على كل المواقع، بل أصبح السيد الأكبر (المهيمن فى المعمورة) آلة كذلك، إنه (العرافة) أو الآله الإله!!.

لقد تحقق أهم ما دعت إليه (الجمهورية) و(يوتوبيا) فى معمورة (السيد من حقل السبانخ) ، وبذرائع علمية مقنعة جدا: تقوم الأنابيب مقام الأرحام ، وتنظر إلى الحرية الجنسية على أنها حرية ، وكفى ، وقد يكون علاجها المزيد من الحرية التى تمارس بعلم ورضاء الطرفين ، بل مباركتهم !!.

وهنا لابد أن نشير إلى فارق أساسى بين مدينة صبرى موسى (المثالية) وأهم المدن التى سبقتها ، إذ كانت تلك المدن فيما تقدم من رؤية لا تنطوى **على عنصر متمرد ، بمعنى أنها تطرح الرؤية الإيجابية .ولا تعطى فرصة للنقيض.** قد يكون شىء من هذا ماثلا فيما يبدى محاور أفلاطون من تحفظات يتمكن (سقراط) من إيطالها على الفور، وكذلك اهتم أبو نصر الفارابى فى: "آراء أهل المدينة الفاضلة" بأن يمكن لمدينته بطرح النقيض، وهو ما كتبه تحت العناوين: مضادات المدينة الفاضلة، آراء أهل المدن الجاهلة والضاله، المدن الجاهلة [٣٥]، وهو ما استعان به توماس مور فى بعض فصول "يوتوبيا" حيث يضع الراهن الأوروبى فى مقابل ما تعيشه يوتوبيا، لينتصر للأخير بالطبع. غير أنهم جميعا حرصوا **على ألا تكون مدنهم الفاضلة عرضة للتمرد، أو أن بين أعضائها من يبحث عن بديل لها، حتى "جمهورية فرحات" لم تشهد من داخلها أى محاولة تمرد أو قلق،** وإنما كان التمرد والقلق ماثلا مثل الكابوس الجاثم على الصدور فى المشاهد المتتابعة التى يزخر بها قسم الشرطة فى الليل. خلاصة هذا – بالنسبة للمدن الفاضلة (السابقة) ان هذا الذى صنعه "السيد فى حقل السبانخ" غير مسبوق، وهو بهذا "يجرح" أحد مبادئ المدينة الفاضلة، ومفهوم اليوتوبيا، وتدخل الرواية فى صميم مطالب (او المباح فى) رواية الخيال العلمى، لأن العلم – مهما كانت الثقة به – لا يستطيع ان يحقق لكل فرد، كل ما يريد.

فمن أين جاءت المثالية، (أو الطوباوية) لهذه الرواية؟

---

(٣٥) آراء أهل المدينة الفاضلة: الفصول: ٢٩، ٣٤، ٣٧.

يطرح مدحت الجيار هذا التساؤل، ويؤسس جوابه على **العلاقة بين رواية الخيال العلمي في عصرنا، والأسطورة في عصرها القديم.** فكما كان الإنسان القديم يشكل الأساطير التفسيرية أو الكونية ليعلل خلق العالم وكيفية وجود الكائنات، ويفسر اختلاف صور هذه الكائنات، منطلقا من نظرة كلية يبدو فيها العالم متوحدا بأشيائه وحيوانه وإنسانه، فكانت نظرته إلى العالم سحرية أسطورية.. فكذلك رواية الخيال العلمي ورسالتها عند الروائي المعاصر، إنها طريقة خاصة لهذا الروائي المعاصر في فهم الكون، وموقع الإنسان فيه، وخطة هذا الإنسان للعمل مستقبلا، وما يحتمل أن يصل إليه، فالخطتان – الأسطورة ورواية الخيال العلمي – تخرجان من مشكاة واحدة، هي رغبة التجاوز بالحلم (الساذج) مرة، وبالحلم (المدروس) مرة أخرى [٣٦]، فالرواية العلمية، أو الحلمية كما يفضل الدكتور الجيار: إحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم، واستشراف المجهول منه، وزيادة وعيه بذاته وبموقعه التاريخي والحضاري، والجغرافي. وكذلك فإن الرواية من هذا النوع (الخيال العلمي) تدخل فن الرواية في إطار الحداثة المطلوبة، دون أن تهمل جانب الأصالة في القص وبناء الحكاية **وهذه الحداثة تتجلى في "التجريب" باستحداث أشكال فنية، وموضوعات تتجاوز الأطر والقضايا المألوفة، وتؤدي إلى تنوير الواقع الأدبي (العام) والنوع الأدبي: (فن الرواية) بما يطرح احتمالات وعي فني وإنساني جديد** [٣٧].

المفارقة المهمة التي قام عليها التشكيل البنائي للسيد في حقل السبانخ، وهي المصدر "الدرامي" الفاعل فيها، هي **المقابلة المستمرة بين منجزات مادية علمية،** هي ثمرة بحث جماعي ونظام منهجي صارم، **وبين نزعات انفعالية روحية،** نابعة من وعي الفرد بذاته. إن "الآن" – الزمن الراهن – يجمع بين الفريقين، ويضعهما في وعاء واحد هو هذه "المعمورة البشرية"، كما أن هذا الوضع الراهن في زمنه الراهن نتيجة تراكم وانتقاء معرفي، تجريبي، استمر في الزمن الماضي. أما "الآن"

---

(٣٦) ثلاثية الإنسان: ص ٨٠، ٨١.

(٣٧) السابق ص: ٧٨.

فإن المنجز المادى يلج فى نزوعه إلـــى المســـتقبل مطــورا مدركاتـــه الماديـــة والجماعية، فى حين أن المنجز الانفعالى الروحى يلتفـــت إلـــى الـــوراء، حيـــث الماضى، يبحث عن دواء لاغترابه فى مطلب محدد: العودة إلى الطبيعة، حيـــث الجسد الإنسانى موجود متحقق بالعمل، وحتى بالتعب والعناء، وحيـــث مسـؤولية الفرد متحققة فى أنه صاحب قرار، وذو إرادة فاعلة. فإذا كان السيد "هومو" ركيزة العمل فإن كل ما جرى له وحوله لم يكن "حلما" بقدر ما كـــان "كابوســـا". ولكـــن تراجعه ودقه على جدران المعمورة الزجاجية طالبا العودة مـــرة أخـــرى تحمـــل دلالات تغنى هذه المفارقة ذاتها، وتعيد طرح مفهوم الصراع فى روايـــة الخيـــال العلمى، فهل كان "هومو" بهذه العودة يفيق من خيالات إمكان العودة إلى المـــاضى، إلى الطبيعة رمز الحرية والتكيف والخصوبة الفطرية، أم أنه كان قد تشرب الحيـــاة مع آلة الحضارة بدرجة تجعل أمنية مغادرتها، أو العودة عنها، لا تزيد عن هاجس يتحطم أمام قوة الحقيقة (العلمية) التى تجعل من حقائق الماضى مجـــرد خيـــالات رومانسية يجب نسيانها؟!

هذه هى المفارقة التى شكلت بنية الرواية، وهى ممتدة بطول الرواية، ممـــا يعطى ميزة اندماج وتوحد، ولا شك أن محدودية المكان، حيث الحياة داخل خيمـــة هائلة، أعانت على تعميق درامية المشاعر والأحداث، حيث استشرى الانقسام، بدءا من كيان الفرد (السيد هومو نفسه) الذى بدأ رحلة القلق والتشكك فى كل منجـــزات التقدم من الصفحات الأولى. لقد استحكم "الروتين" – بقوة العلم وبدعوى صرامـــة النظام، وهذا ما جعله يفرح لمجرد أنه مشى على قدميه، وأنه أحس بالجوع وفكـــر فى الطعام مثلما كان يفعل الأسلاف(٣٨). ثم يتسع الانشطار الدرامى ليصبـــح فـــى سعة "الشقة" حيث تصبح الزوجة (ليالى) عنصرا فى القلق الذى يزداد اتســـاعا – مرة أخرى – بتعارض المنهج السائد، وظهور السيد (بروف) زعيم المعارضة !!

هذه الرواية (العلمية) التى عددناها قناعا من أقنعة الواقعية، استحقت هـــذا الوصف بطرحها لقضية معيشة من جانب، ولقرب ما تعرضـــه (ابتكـــارا) مـــن

---

(٣٨) السيد من حقل السبانخ: ص ٢٦.

منجزات علمية مما تحقق أكثره أو جوهره فى زمن وجيز (عشرين عاما مثلا) ومع هذا **فقد استقت من الرومانسية الكثير، وهو حلم العودة إلى أحضان الطبيعة الأم، ويقظة الفردية**، وهى – فى هذا المنحى – استمرار لبداية بعيدة عن "أسطورة" قدسية الحياة الفطرية وحلم العيش على وفاق مع الطبيعة، وهو الحلم الرومانسى الذى أعلاه جان جاك روسو، ولا يزال علامة فارقة وأساسية للنزوع الرومانسى، مهما اتخذ من أقنعة إضافية، ولكنه فى عصر سطوة العلم يرتقى إلى رمز من رموز الولادة الجديدة، وأسطورة التجدد، وهذه الرابطة توسع لرواية "السيد فى حقل السبانخ" مكانا مقدرا فى دراسة عن الأساطير عابرة الحضارات.

***

إن المدن الفاضلة كانت، ولا تزال، تحاول أن تصنع أسطورة "عالم مختلف"، عالم بديل للواقع. وهى احتجاج على الواقع، وحلم بالمستقبل، ولعب بالصور والأفكار، وتركيب مقترح من مفردات الواقع نفسه بعد إكسابه ألوانا ونسبا جديدة.. أو تحاول أن تبدو كذلك، ولهذا فإن هذه المدن تتحرك فى إطار جاهز سلفا، مهما أوغلت فى الذهنية (أفلاطون) أو استنبتت البديل (مور) أو تنبأت بالعلم (صبرى موسى) **إنها مرايا الواقع، غير أنها ليست مستوية السطح، هى مرايا مقعرة، أو محدبة، أو مهشمة.. ولن يخرجها هذا عن كونها "مرايا" لحقيقة خالدة: الإنسان، وتجربته الراهنة.. وقدرته على أن يحلم. كانت "الأسطورة" حلمه القديم، المقدس بالاعتقاد، "واليوتوبيا" هى حلمة الحديث، المقدس بالفكر. ينبعان من أصل واحد: الخيال... ثم يفرق بينهما مثول "الإله" فى الأسطورة، ومثول "الإنسان" فى اليوتوبيا. وتبقى "الحياة" قدس الأقداس لكل إبداع أسطورى، أو يوتوبى، أو ما تبتدع فى الزمن الآتى.**

فهرس

المقدمة : -- ٧

١- عن الأسطورة .. وأخواتها ------------------------------------ ٧

٢- عن الأسطورة .. والإبداع ------------------------------------ ١١

٣- عن العنوان -- ١٥

الفصل الأول : الأسطورة .. والواقع ---------------------------------- ١٧

الفصل الثانى : الأسطورة : التشابه .. والاختلاف ------------------------ ٣١

الفصل الثالث : العرب والأساطير (١) ------------------------------- ٥١

الفصل الرابع : العرب والأساطير (٢) ------------------------------- ٦٩

الفصل الخامس : إيروس .. الكرة المقسومة ونظرية العشق عند العرب -- ٩٣

الفصل السادس : من منظور استشراقى "مقدمة لدراسة نظرية العشق عند العرب" --------------------------------------- ١١٧

الفصل السابع : الرحلة إلى نبع الحياة. ------------------------------ ١٣١

الفصل الثامن : الأدب فى ضوء الأسطورة ----------------------------- ١٦٣

الفصل التاسع : حلم اليوتوبيا من الجمهورية إلى حقل السنابخ ---------- ١٨٩

هذا الكتاب

"الأسطورة" أقدم صياغة للحلم، للشعر والعقيدة والعلم فى نسق واحد، تبرعمت فى إبداعات ملحمية وشعرية وقصصية عبر العصور. عن علاقة الأسطورة بالواقع، وصلة الأسطورة بالحياة التى تنتجها تتأسس مفاهيم الكاتب لينطلق من الأساطير العربية، إلى إيروس الإغريقى وانعكاساته فى دراسات الحب العربية التى أجراها الفقهاء، وإلى الرحلة إلى نبع الحياة من ملحمة جلجامش البابلية إلى ملحمة ذى القرنين الحكائية العربية، ليقارب مناهج النقد التى اتخذت من الأدب اليوتوبى، أسطورة المبدعين المتجددة عبر العصور.

أحمد غريب